

الدراما في القرن العشرين

تأليف : بامبر جاسكوين

ترجمة : محمد فتحي

مراجعة : دكتور لويس عوض

الدراما في القرن العشرين

تأليف : بامبر جاسكوين

ترجمة : محمد فتحي

مراجعة : دكتور لويس عوض

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

بالقاهرة

Twentieth Century Drama

Bamber Gascoigne

هذا الكتاب

هذا الكتاب ، فى ظننا ، يسد فراغا باديا فى المكتبة العربية ، كما يسد حاجة متزايدة الى التعريف بالدراما وروائعهـــا الأدبية وبدائعها الفنية ومنابعها القديمة والحديثة ٠

فالدراما كما هو معلوم فن مستحدث فى ثقافة العرب لم تعرفه الا منذ عهد قريب ، عن طريق الترجمة والقبس والعرض الروائى أولا ، ثم عن طريق التأليف أخيرا جدا ، فى ضحا القرن العشرين ٠

وما ان تذوقته الجماهير العربية ، ووقفت على ما فى عالمه من جمال وذكاء وعبقرية وحيوية، وتمثلته، حتى استساغته وأقبلت عليه اقبال المحب المريد المستزيد ٠ وسرعان ما امتدت جذوره واتسع نطاقه ، وارتفعت قوائم مسارحه ومعاهده على امتداد الرقعة العربية٠

وان كان ذلك العبقرى الفرنسى نابليون لم يغفل عندما أعـد حملته على مصر أن يحضر الى جانب العلماء والمهندسين والرسامين صفوة مختارة من المسرحيين ، كتابا وممثلين وممثلات وموسيقيين وفنيين ، فالفضل ينبغى أيضا أن يذكر لرجال جاهدوا باصرار وادراك لوضع أسسه وتشييد بنيانه لبنة لبنة بل وكرس بعضهم حياته من أجله ، عشقوه وابتدعوا فيه وحببوه الى الخلق ، الى شعب متفتح متذوق مستجيب ٠

ولعل هذه الفترة التى يعالجها الكتاب هى أحوج ما تكون الى عناية المكتبة العربية ، ذلك أن الذى كتب فى المناهج القديمة منذ بدع الاغريق الدراما قد لايكون كثيرا فى ذاته ولكنه بالقياس الى

هذه الفترة كثير ، فما نظن أن بحثا شاملا فيه تعمق وتذوق وادراك عن مسرح القرن العشرين الظافر ، على مستوى القارات ، سبق هذا الكتاب .

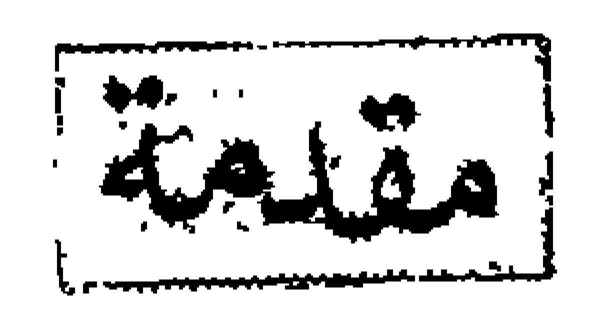
ان موكب الدراما الزاهر فى بلادنا ، ببنائيه المبتدعين ، من طه حسين وجورج أبيض ونجيب الريحانى ويوسف وهبى وأحمد شوقى وزكى طليمات وتوفيق الحكيم الى نعمان عاشور ويوسف ادريس ونبيل الألفي لا يستقيم له السير والاستمرار وخاصة فى هذه المرحلة من تاريخه الا اذا واكبته الدراما العالمية .

والموكب يسير فى تؤدة وثبات ، قد يعتوره الفتور أحيانا وقد تشتد عليه الضغوط الجانبية أحيانا أخرى ، ولكنه سائر قدما على الطريق .

يجد القارىء فى نهاية الكتاب ملحقا باللغة الانجليزية بأسماء الكتاب والمسرحيات والمراجع والمصطلحات مثبتة حسب ترتيب ظهورها فى الكتاب .

مترجم الكتاب

محمد فتحى



من العجيب ان المسرحيات لا تعلق طـــويلا بالأذهان • ذلك لأن المسرحية فى آخر ليلة من ليالى عرضها تنزوى فى طى النســيان ولا تكاد تخلف وراءها أثرا بينما تظل القصص الروائية التى صـــدرت من عشر ســنوات مضت قائمة بمكتباتنا وقد يرجع ذلك أيضا الى حقيقة واقعة وهى أن « الطليعة الرائدة » لا تملك أن تلتفت الى الوراء ، فبدل أن تخاطر بسمعتها وأن يقال عنها انها لاتجدد تظل تفاخر بأنها حطمت الصنم البالى للمسرحية المحبوكة ممثلا فى أسوأ اشكالها وهو العمة ساليز •

وهكذا نجد رجلا كأندريه بارزاك وهو مصمم ومخرج فرنسى عرف بالأصالة يقول فى عام ١٩٦٠ عن المسرح الفرنسى الذى اعقب الحرب ما يلى :

يبدو ان هناك فرارا من القواعد غير المتغيرة التى لاتزال تسيطر على المسرحية وأعنى بذلك تقسيمها الى فصول محددة بالحبكة والعقدة والحل ....

فالمسرح يحاول ان ينفض عن نفسه القيود التى فرضت عليه حتى قيام الحرب وأنه ينعم نتيجة ذلك بحرية أوسع فى بناء المسرحيات بل وفى موضوعها . بل ان هناك مسرحيات بغير فعل مسرحى ترتكز الحبكة فيها على اعتراف لاحدى الشخصيات ، « فالبيضة » لمارسو مثلا ليس تركيبها مطابقا للقواعد المقدسة فهناك خروج على وحدتى الزمان والمكان ، الانتقال نجده مستمرا من عهد لعهد . وشعورى الشخصى ان فى هذا خيرا وان الجمهور فيما يبدو يلقى مزيدا من الارتياح فى الفرار من النمط القويم ببنائه الجامد .

ومثل هذا كمن يمتدح حرافيش بريطانيا الشبان المتأنقين لتحليهم عن لبس القبعة العالية فى الحياة اليومية ، وفات صاحب هذا الكلام ان ابناء عهد ادوارد الحقيقيين تخلوا عن هذه القيود منذ خمسين عاما . ومن السخف ايضا ما يدعيه آرثر ميللر بأن مسرحية « موت بائع متجول » (موت قومسيونجى) حطمت الحدود التى فرضها عهد طويل من اصطلاح الواقعية » .

ولست أرمى بهذا الى ان آندريه بارزاك غافل تماما عن الفيض المتنوع من التجربة المسرحية الذى توالى منذ بدء هذا القرن . فملاحظاته تلك عابرة فى حديث صحفى ، ولا شك انه مصوب لها اذا

وضعت موضع التحدى • على أن مجرد الادلاء بها اليوم مهما تكن صفتها العابرة يكشف لنا عن اعتقاد سائد ـ يعترف الكثيرون منا باننا نشارك فيه بقدر معين ـ وهو ان من الجدة والجسارة ان نكون « مسرحيين » في المسرح والحقيقة ان القواعد غير المتغيرة « والتقسيم الى فصول محددة للحبكة والعقدة والحل » « والنمط القديم ببنائه الجامد » لم تكن الشيء المألوف المتبع منذ عهد سكريب وساردو وأيامهما العظيمة ، فضلا عن ان رد الفعل عليهما جاء قبل عام ١٨٩٠ • صحيح ان اغلب مسرحيات ابسن « محبوكة » (ولو ان اشتهاره بالطبعية وبدع التركيب يقلل من شأنه) ولعل بروزه هو الذى جعل المسرحية البيتية ذات الثلاثة الفصول تبدو المعتادة المألوفة • وانه للأب الذى نفخر بالثورة عليه ولكنه مات فى عام ١٩٠٦ •

بل ان استرندبرج كان قد كتب قبل موت ابسن مسرحية « لعبة الحلم » (١٩٠٢) وهى لا تحمل فى طياتها احتراما لاعتبارى الزمان والمكان أكثر مما تحمله احلامنا •

واذا نظرنا الى الانتاج المسرحى فى سنواته العشرية لوجدنا ان المسرح فى الأربعينيات والخمسينيات هو المحافظ المستمسك بالتقاليد أما الفترة الواقعة فيما بين ١٨٨٠ و ١٩٣٠ فهى التى سوف يعتبرها مؤرخو المسرح فى المستقبل كعصر التجارب ويوم الطليعة الأغر • ففى تلك السنوات امتدت حدود المسرح الى اقصى مايمكن ان تذهب اليه بل ذهبت فى بعض الأحيان الى ما وراء ذلك • ومهما بلغ السخف بالنتائج فقد طبقت النظريات التى اقصى اطرافها فى كل اتجاه • تحققت الميكروسكوبية فى مسرحية لأوستن سترونج تحول فيها المسرح الى منظر لداخل جمجمة انسان (مسرحية بغير عنوان) ، كما تحقق المنظور فى مسرحيات الثورة الاجتماعية مثل «النساجين» لهاويتمان ، ثم ان مسرحيتى « آدم الخالق » لكابل «وعودة الى متوشالح » لبرنارد شو تستغرقان سيرة الجنس البشرى بأكمله ،

والفعل المسرحي في فتاة اراس المجهولة لسالاكرو استغرق واحدا على مائة من الثانية وهو الزمن الذي تقطعه رصاصة في رحلتها من مسدس منتحر الى مخه • وكتب استرندبرج وكوكتو مسرحيات ذات شخصية واحدة ناطقة ، وألف الروس والألمان عديدا من المسرحيات يتراوح عدد أشخاصها من الحضيض الى ثمانية آلاف • والتعبيريون (اصحاب المذهب التعبيري) كانوا يستخدمون وسائل خيالية لتصوير المنطق المجنون لأرواح البشر ، في حين راح الطبيعيون (انصار المذهب الطبيعي) في انشغالهم بالمظهر الخارجي للحقيقة ينقبون مبتئسين قانطين عن حل لمشكلة الحائط الرابع غير الموجود الى أن هدت العناية أحد مخرجيهم الى حل اذ وضع حاجز مدفئة وماسكتي نار امام انوار المسرح الأرضية في مواجهة النظارة • وطالب ييتس بان تمثل مسرحياته الشعرية على سجاد في طرف حجرة عادية • وأخرج رينهارت نمطا جديدا للمسرحية الخلقية « الرجل الصالح » على درج كاتدرائية سالزبرج وعلى نطاق هائل حتى لقد وضع ممثلين في أبراج جميع الكنائس المجاورة وكان أحدهم على بعد كبير بحيث وصل صوته متأخرا خمس ثوان بعد زملائه وجعل جوردن كريج الجمال الخالص في المسرح غايته بينما تطلب الآليون آلية المسرح فحسب • بل لقد ذهبوا في ذلك مذهبا بعيدا فألبسوا الجسد البشري بحيث يبدو كالماكينة وفي بعض الاحايين استغنوا كلية عن الممثلين واستبدلوهم بشخوص تحركها الكهرباء واخترع الداديون شكلا مسرحيا تضمن القاء اشياء على النظارة •

هذا الفيض من المذاهب والنظريات يعكس ذلك الخضم الزاخر ـ التعبيرية والانطباعية والرمزية والمسرحية (نسبة الى الصفة لا للاسم) والطبعية والميكانيكية والمستقبلية والدادية والشكلية والتكوينية والوظيفية • وليس بعجيب وسط هذه النشاطات أن يكون كل شيء قد مورس وجرب على الاقل مرة واحدة

فالمسرح الدائرى مثلا وهو الأمل الكبير عند بعض المسرحيين اليوم كان في العشرينيات شيئا قديما زالت جدته عندما كانت مسرحيات بريخت تمثل عادة فوق حلقات الملاكمة وهى على اية حال لاتستطيع ادعاء الأصالة بالقياس الى فكرة لجروبيوس فى فيينا عام ١٩٢٤ وهى أن يدور الجمهور الذى تحيط به حلقات من المسارح وشاشات السينما • كذلك الشأن فى المتناقضات المسرحية التى نظن انها من حق بيراند يللو وانها سنده الاكبر فى دعوى التجديد ، هذه المتناقضات مارسها من قبله روسيان هما ايفرينوف واندرييف • كذلك جينيه الذى اشتهر بنسفه للمسرحية الحلقية التقليدية انما سار في ركاب فيديكند وريمبود ، والأفظاظ الغلاظ البرجوازيون كالببغاوات الذين شخصهم يونسكو حركهم على المسرح من قبله كوكتو فى « عروسى برج ايفل » عام ١٩٢١ أن لم يكن قبل ذلك •

وليس فى هذا تقليل لقدر المسرح الدائرى أو لبرانديللو أو لجينيه أو يونسكو ، انما ما نرمى اليه هو التصغير من فكرة الأصالة التى نوليها كل هذا القدر ثم انها بادىء ذى بدء صفة يكاد يصعب تقديرها ما لم تكن لدينا معرفة واسعة النطاق بأدب العالم كله • وفضلا عن ذلك فهى بمعناها الشائع صفة مشكوك فى قيمتها • الأصالة الحقيقية الوحيدة هى أن يكون الفنان الفرد فذا فى موقفه تجاه العالم وتجاه تجربته فاذا كان فنانا عظيما صادق التعبير عن تجربته فسينهل عمله من هذه الصفة الفذة ويصبح اصيلا خالصا بعيدا عن الزيف ، على أن هذا النمط من الاصالة قلما يعترف به المعاصرون • الأصالة التى نعترف بها شىء اكثر سطحية ولا تدوم • فمعاصرو ابسن رأوا أصالته فى اختياره الجرىء للموضوع • وبعد ستين عاما كانت هذه الناحية من عمله ونعنى بها عنصر المشكلة هى العقبة الكبرى فى سبيل الاستمتاع بمسرحياته ، وموضع الاعجاب اليوم بسترندبرج ليس فى اخيلته التجريبية وانما فى مسرحياته التقليدية • واستطيع أن اذهب الى حد القول

انه لولا مزايا « مس جولى » والأب لما ذكر أحد « لعبة الحلم » « وسوناتا الشبح » ولانزوتا فى ظلمات النسيان الى الأبد ـ اللهم الا للباحثين من مؤرخى المسرح • كذلك الحال مع بيرانديللو ما كان ليخلد لو أن مزيته اقتصرت على أصالته المزعومة وهى فى حد ذاتها لا تزيد عن كونها رياضة فكرية • ولنضرب مثلا فى الجانب الآخر بجان كوكتو وهو فنان موهوب كان كل همه البحث عن الأصالة وعن الجده ، كل مسرحية من مسرحياته كانت تجربة جديدة كلية (على النقيض من شكسبير الذى كان كل عمل حياته تجربة واحدة طويلة بطيئة النمو) والنتيجـــة أن مسرحيات كـــوكتو لا تكون كلا واحدا ولا يبدى عمله سمة لقوة شخصية تكمن وراءه ولا أحسب أن مسرحياته سيقدر لها الخلود •

فهذه المسألة مسألة ما سوف يبقى وأعني بذلك ماسوف يظل دوما موضع اهتمام حتى ولو لم يكن اعجابا،هذه المسألة هى ماجعلتها معيار حكمى الرئيسى فى هذا الكتاب ، فاذا نظرنا الى الوراء وتأملنا تاريخ المسرح لوجدنا مجموعتين بارزتين من المسرحيات لهما صفة البقاء أولاهما تتكون من أعمـــال القلة القليلة من كتـــاب المسرح المجيدين حقا مهما تباعدوا وانعزلوا ،والمجموعة الثانية تشكل جزءا من اتجاه فى الكتابة المسرحية مهما تضاءل شأنه الا أنه كان فريدا فى بابه فى رمان أو مكان معين • من المجموعة الأولى نضرب مثلا بجورج بوخنر الذى يقف وحده مهيبا فى مطلع القرن التاســـع عشر بقوة مسرحية واحدة أو مسرحيتين ومن الثانية نستشـــهد بالكوميديات العاطفية فى العصرين الاوغسطى والجورجى بانجلترة• أما صغار الكتاب الذين لم يسعدهم الحظ بأن يكونوا جزءا من مدرسة أو اتجاه فسرعان مايسدل عليهم النسيان •

ولقد أملت هذه الاعتبارات أيضا شكل الكتاب • فهو من ثلاثة أقسام : القسمان الأول والثانى يتناولان الاتجاهات الرئيسية فى المسرحية منذ الحرب العالمية الأولى ، الأول فيما يختص بالموضوع

والثاني بالأسلوب ، أما القسم الثالث فقوامه دراسات منفصلة عن كبار الكتاب المسرحيين لهذا العصر ، ومن يكون نصيبه الاهمال بسبب هذه الخطة فهو الكاتب الصغير الذى يقف بمعزل عن الاتجاهات الكبرى على أن مصيره كما اشرت محتوم الى النسيان السريع دون مساعدتي ٠

ولقد تناولت « الموضوع » بالترتيب الزمني فالمسرحية المعاصرة تعكس عن قرب المناخ المتغير في اوروبا وامريكا على مدى السنين الاربعين الماضية وحاولت أن أرجع الجزء الأكبر من المسرحيات الجادة في أية فترة معينة الى أصولها التي نبعت منها ٠ ولهذا الغرض ينقسم العصر الى أربعة اقسام دقيقة كل قسم منها يستغرق عشر سنوات ويختلف اختلافا شديدا في الصفة : العشرينيات باندفاعها ورواجها ثم الأزمة العالمية فالحرب العالمية الثانية واخيرا الرخاء الجديد في الخمسينيات النووية ٠

وحتى الدراسة الشاملة ـ وهو ما لا تجده في هذا الكتاب ليس في استطاعتها أن تقدم صورة كاملة لموضوع شاسع الرقعة بعيد المدى كأربعين عاما من المسرحية الغربية ٠ ولعل القسم الذى يتناول الأسلوب أقل من سابقه في صفة الشمول ٠ (القراء الذين يريدون عرضا كاملا شاملا يحسن بهم أن يرجعوا لكتاب الارديس نيكول عن المسرحية العالمية) ولقد تباينت الاساليب المسرحية أخيرا فآلت بذلك معظم التجارب الى النسيان السريع ، مثال ذلك ما حدث لجان جاك برنار في باريس في العشرينيات فقد ظن أن أسلوبه سوف يؤثر تأثيرا عميقا على المسرحية الحديثة اذ كان مسرحه قائما على الامكانيات الدرامية الكامنة في الفواصل بين أجزاء الحوار وكان يعرف باسم « مسرح السكوت » ، لقد اختفى في زوايا النسيان ولا يفعل هذا الكتاب شيئا لاحياء ذكراه ٠ لقد حاولت بدلا من ذلك أن استكشف التطورات في الأساليب التي يبدو أن هذا القرن يتميز بها فضلا عن اتساع

نطاق تأثيرها . والثلاثة الذين اخترتهم يكمنون فيما اعتقد وراء الاتجاه الخلاق لكثير من الكتاب المسرحيين المعاصرين ولو بشكل لا شعورى فلا محل لاعتبارات التساؤل عن المقدار الممكن من الطبيعية أو مقدار حبكة المسرحية . والفصول الثلاثة معنونة كالآتى :

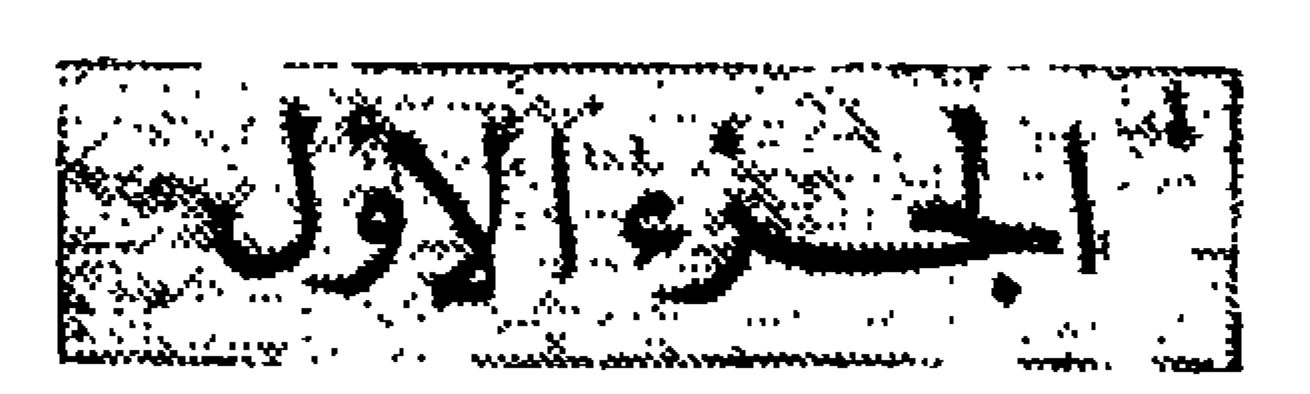
« نحو مسرحية شعرية » ثم « استخدام الرموز » وأخيرا « بحثا عن المغزى » .

وقد يدهش القراء في فصول السنوات العشرية لعدم ظهور كتاب معينين مثل بيراند يللو وأونيل ولوركا والمرور عليهم مر الكرام فى هذا القسم من الكتاب . والسبب فى ذلك هو أننى عند تناولى للموضوع ناقشت المسرحيات طبقا لأنماطها لا لميزاتها الجمالية .

فكثيرا ما يكون الصف الثانى من الكتاب المسرحيين الجادين هم الاكثر تمثيلا لعصرهم .

وطبيعى ان صرف النظر عن المستويات الجمالية فى المقارنة نشاط ينطوى على خطورة فقد يؤدى مباشرة اذا بولغ فيه الى نتائج مضحكة . لقد وعيت فى ذهنى كأنذار مثل الناقد الذى كان يكتب متحمسا فى الثلاثينيات عن المسرح الروسى والذى فى اندفاعه وراء نظريته ، قال فى معرض المقارنة بين مسرح موسكو الفنى قبل الثورة وبعدها :

لم يتغير شيء فى مسرح موسكو الفنى سوى وجهات نظر أصحاب النظريات فيه ... فبينما كان المسرح يعرض فى الماضى تشيكوف وتورجنيف وتولستوى وهاويتمان وابسن وشكسبير أصبح اليوم يعرض افينوجيينوف وكرلشون واوليشا وليونوف وبولجاكوف .



الموضوع

العشرينيات

« من خصائص عصر الجاز أنه لم
يكن يعنى بالسياسة على الاطلاق»

سكوت فتزجرالد

لجيل ما بعد الحرب الأولى الحق كل الحق فى أن يشعر بخيبة الأمل «فالحرب لانهاء الحرب» راحت تضحياتها وفواجعها هباء ٠ حتى فيما يتعلق بالمظهر لم يبد بعد اعلان شروط معاهدة فرساى انها جعلت قيام الحرب أقل احتمالا ٠ والشىء الذى ادهش الراد يكاليين وأثار حفيظتهم وبغضاءهم ان النظام القديم برأسماليته المسعورة نهض فى كل بلد اصابها الانفجار اللهم الا روسيا ٠ وهكذا عادت مساوىء الاستغلال والاسراف (الاسراف فى الغنى والفقر على السواء) بعد أن كان مجهود الحرب قد اكتسحها فترة من الزمان ٠ وزج بالراديكاليين الألمان بما فيهم الكاتب المسرحى ارنست توللر فى السجن لدورهم فى ثورة ميونيخ عام ١٩١٩ ٠ أما رصفاؤهم الأمريكان فقد راودتهم الآمال الكبار لتحقيق قدر من الاشتراكية على يد وودرو ويلسون ولكن ما أن جاء عام ١٩٢٠ حتى تولى الرئاسة الجمهورى هاردنج وفى عهده أطلق العنان لرأس المـــال والأعمال وسرعان ما أقبل الرخاء بصورة لم يسبق لها مثيل ٠ كان أهل الفكر كالجراح وقد تهيأ لاجراء عملية للمرض ولكن المريض العنيد بدا لكل ذى عين مبصرة سليما يزداد مع الايام صحة وعافية ٠

فاذا كانت الدنيا قد أحست بانها كالقفر فقد رأى القادرون أن يقيموا لأنفسهم مرقصا ٠ وكانت النتيجة عصر الجاز الذى دوخ فيه الشباب المتألق نفسه وراح يهتز اهتزاز المحموم ليملأ ذلك الفراغ٠

« الشار لستون » كانت خير جواب « للقفر » ومشى فى الزفة بعض الكتاب وتخلف البعض الآخر ضاحكا استهزاء وفى كلتا الحالتين مع عدم القدرة على تحقيق القيم الايجابية أو تطبيقها كانت النتيجة الحتمية ظهور الفن الســاخر • والذين ســاروا فى الزفة صبغوا شخصياتهم بمسحة من الاعجاب بهم مثل ايفلين ونويل كاورد وغيرهم والآخرون مثل أولدوس هاكسلى وجون دوس باسوس وارنست توللر كان ازدراؤهم واضحا لكل ما وقع تحت ابصارهم •

ولقد شملت مرامي السخرية في المسرح صفوف الحياة من الساسة وملوك السلاح الى الأسر التى تعيش فى ظل الفزع المميت من مساكنها الضيقة المغلقة الواقعة على شارع مين ثم الى مستر زيرو بطل مسرحية المر « الماكينة الجامعة » الذى لا بطولة فيه • الفوضى هى الصفة السائدة • الشخصيات شخوص مجردة من الحس حتى الاسم الشخصى قلما ميزهم بل اطلقت عليهم أسماء المهندس أو رقم ٥ أو ستمائة جنيه من الهوى •

كان الامتاع فيما يبدو أن تصعق لا أن تسر ، كان هذا هو عصر الدادية ، تكونت احدى قصائد الدادا من ستين سطرا كل سطر من عشر كلمات وكل كلمة هى « ملعون ! » وفى مسرحية كامنجز « هو » (١٩٢٧) تتقيأ احدى الشخصيات بسخاء فى حجر البطل كما تحمل امرأة على المسرح عضو ذكر مقطوع ممثلا فى صباع موز ملفوف فى فوطة ملطخة بالدماء وفى مسرحية « بال » لبرخت (١٩١٨) بعد أن يلعب بلبل وجوجو (وهما شخصيتان فى المسرحية) الورق من أجل روحيهما يتمشيان على المسرح ويقرران أنه مكان لائق للتبول ويتبولان فعلا • وفى مسرحية « أورفيوس » لكوكتو (١٩٢٦) يعلن اورفيوس :

لابد أن نلقى قنبلة • لابد أن نخلق فضيحة • نريد زوبعة من تلك الزوابع التى تنقى الجو • انه لخانق لم يعد الواحد بقادر على التنفس •

ويقول اليوت فى مسرحية نويل كاوارد « حيوات خاصة » (١٩٣٠) :

فلننفخ فى النفير ولنستمتع بالصحة بكل ما فينا من طاقة كأطفال المدارس الصغار الأغرار •

وفى مسرحية « أوديب » لجيد (١٩٣٠) يوصـــف الجيل الجديد بأنه يسعى للحصول على « اقرار الفحش » رغم أن تلك كانت وجهة نظر الجيل الاكبر سنا • ولو أن الكبار أقروا فحش الشباب المتمرد لأصيب بصدمة عميقة •

قد تبدو هذه الأمثـلة متطرفة ولـكن الأثر الذى تتركه فى النفس من العنفوالاشمئزاز وخيبة الأمل معقول • وخطورة هذه الحالة المزاجية فى الفن انها تشجع الهستريا والميلودراما ويتضح ذلك بصـفة خاصة فى انتاج الكاتبين التعبيريين الألمـانيين قيصر وارنست توللر •

لقد نمى اســـترندبرج التعبيرية كوســـيلة لتمثيل الحالات الذهنية • وفى محاولاته للتعمق تحت السطح استخدم رموزا مفزعة ولهجات كلامية غير طبيعية كما استغنى عن التســـلل المنطقى فى الزمن والمكان والفعل ـ نتيجة طيبة فى الواقع ولقد بدت هـــذه الطريقة بما تنطوى عليه من حرية وتخيل ـ بدت لمن جاء بعده من الكتاب مثالية للسخرية (مثل هذه السخرية كان شيئا جديدا على المسرح وان لم يكن كذلك فى فنون الأدب فقصص سويفت مثلا كان يمكن ان يكون لها رنين معاصر فى العشرينيات) • وأمكن استخدام مفارقات غريبة لأحداث التأثير الساخر •

ففي مسرحية « الجماهير والانسان » لتوللر (١٩١٩) يساوم رجال المال من اصحاب القبعات العالية في ثمن الأســـهم بطريقة عادية جدا ـ والمظهر غير العادى الوحيد هو ان الأسهم آثمة ـ لأنها تمد اجل الحرب عامدة • وفي مسرحية « الحشرات » لكاريل شابيك (١٩٢٣) يرغى قادة النمل فى مقاطع حادة سريعة بمزيج من الأوامر العسكرية ومشاعر التقوى التى تنجح فى تعرية نفاق الدجل السياسى • على ان حرية الأسلوب كثيرا ما بدت فضفافة على هؤلاء الكتاب فمع ذهاب الحاجة الى واقعية السطح يكفى سطر أو اثنان لتحقيق الهدف الساخر وتبقى بعد ذلك شبكة السخرية ممتدة الى غير نهاية • لم يستطع توللر فعلا أن يقاوم الاغراء ففى مسرحية « هوبلا نحن احياء » (١٩٢٧) يندفع جرسون شاب الى المسرح لغير ما غرض سوى أن يشكو من أن ســـيدا مسنا لا يكف عن قرص مؤخرته • وفي مسرحية « التحول » (١٩٢٧) تترنح امرأة امام النظارة لتثبت فى خطبة موحلة أن الحب ليس سوى شـــهوة ثم تستدير للخروج وهى تترنح ويظهر من بعدها مشلول لا تتجاوز رسالته بضع كلمات وهى أن الانتحار التطوعى العالمى هو الأمل الوحيد • وفى تصميمه على أن يبرهن لنا أن الشقاء الذى يقدمه ملموس فى كل مكان يظهر توللر (فى مسرحية هوبلا) حمالا فى فندق يرتكب جريمة الانتحار لأن الجواد الذى راهن عليه فى السباق لم يفز ويطعن الحمال نفسه وهو يصيح بأنه « شخص عادى عادى » ويعلق نفسانى قائلا « عادى جدا » •

لقد نسى الكتاب فى نشوة التحرر من واقعية الســـطح انه ينبغى أن تكون هناك واقعية داخلية لتنقذ مسرحياتهم من أن تصبح مجرد ميلودراما فجة ففي مسرحية « غاز » لقيصر (١٩٢٠) نرى ضابطا كاد يغرى باعتزال مهمته العقيمة ويعمل من اجل صالح البشرية • وها هو المنظر :

يدخل الضابط فى حالة شديدة من الاضطراب النفسى يستل سيفه ويوشك أن يضعه على المائدة ثم يتوقف وكالمحموم يضعه فى غمده مرة ثانية ٠

الضابط : لا ٠٠ لا أستطيع ٠٠ لا أستطيع !

يسحب المسدس ويصوبه نحو صدره ويمشى بتودة خطوة خطوة ٠ وعندما يغلق الباب تسمع طلقة ٠

ابن البليونير

ناهضا محدقا نحو الباب :

العالم أصابه الاختلال فليعده الآخرون الى حالته عنفا واقتدارا !

« نهاية الفصل »

كذلك لا نجد فى « مخربو الآلة » لتوللر (١٩٢٣) شيئا من الاثارة وذلك فى اللحظة التى يصيح فيها طفل جائع وسط مناقشة عن الثورة ٠ تجرى اليه أمه وتقول : الطفل ! الطفل ! يا الهى أن طفلى فى نوبة ! يا الهى لقد مات !

أن القيم الايجابية لهذين الكاتبين المسرحيين لم تكن هى الأخرى بواقعية فالمعالجة الهستيرية نفسها جعلت رسالتهما ساذجة كما كانت مأساتهما ميلودرامية ففى مسرحية « التحول » يخاطب البطل المؤمل فى المسيح جمهورا كبيرا فيقول :

كنتم فيما مضى تسيرون الى الامام بأقدام مجنحة ، أما اليوم فحيثما سرتم تجرون وراءكم سلاسل من حديد ٠ آه لو كنتم رجالا ونساء بمعنى الكلمة ــ رجالا ونساء احرارا !

ينهار الجمهور ويبكى

شاب : من ذا الذى يقول أنا نسينا ! نحن رجال ، رجال ونساء !

الجميع : نحن رجال ونســاء

وبنفس المزاج نرى ابن المليونير فى مسرحية قيصر يقطع برأيه فى عزم وتصميم وهو أن الانسان ينبغى أن يتخلى عن الصناعة وأن يعود لحياة الريف ، للزراعة ، يصيح قائلا :

... لسوف تصبحون فى الغد مخلوقات بشرية متحررة فى كمالها وتوحدها ! المراعى العريضة الخضراء ســتكون رياضــكم الجديدة . فوق رماد النار والدمار الذى يغطى ارضــنا الآن ، ستمتد قريتكم . ستعزلون من العبودية ومن جنى الأرباح . أنتم يامعشر أهل القرى حاجاتكم جد بسيطة وجزاؤكم جد عظيم ـ أنتم الرجال الرجال !

هذه المسرحيات عامرة بالاشارات والتلميحات المســيحية . لفنان وبطله يبرزان كئيبين يصرخان فى القفر مؤذنين بالبشرى « انهض وحقق آدمتيك » وسط جمع لا يستجيب فكان حالهما كمن يصرخ فى واد (أو كما يقول العامة عندنا يؤذن فى مالطة) والجمع هنا هو عامة البشر . نظرة العصر نظرة عالمية المغزى . ففى مسرحية « آدم الخالق » « لشابك » (١٩٢٨) يصور الكاتب من زاوية مليئة بالتشاؤم والسخرية تطور المجتمع البشرى كله وينتهى الى أن مصير العالم المشئوم محتوم .

كذلك فى مسرحية « نوح » لأندريه أوبى (١٩٣٠) العائلة فى السفينة ثم على جبل ارارات بعد ذلك تمثل الانسانية باسرها . وفى نهاية مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » لقيصر (١٩١٦) عقب انتحار البطل نقرأ :

لقد خر صريعا وذراعاه ممتدتان فوق الصـــليب بالحائط الخلفى ، وشهق شهقة كالمسيح المصلوب • وبعد ذلك بثانية واحدة تنفجر المصابيح بصوت عال •

الشرطى : لابد أن مسا أصاب الأسلاك •

(ســتار)

أما الكتــاب المسرحيون الامريكيون المررايس وجـون دوس باسوس وهوارد لوسون ويوجين أونيل ، فى بعض مسرحياته ، فقد كانوا اكثر تحفظا من زملائهم الأوربيين فبدلا من الرضـــيع الذى يموت على المسرح نرى عند دوس باسوس لازمة غنائية يرددها المضربون للتعبير عن حالة يأس الطبقة العاملة « نحن نعمل لنأكل لنحصل على القوة لنعمل لنأكل لنحصـــل على القوة لنعمل لنأكل لنحصل على القوة لنعمل ••• » (مسرحية الطيران الجوية المندمجة ١٩٢٨) • ويعترض الزعماء على هذه اللازمة على اعتبار انها قد « تدمر الثقة » •

ويمكن ان تكون اللهجة ضارية دون أن تتحول الى هستيريا كما فى مسرحية « القمر مدق » لنفس الكاتب (١٩٢٣) :

صوت من الراديو :

من اجل المصلحة العليا ، من اجل الرخـاء ، من اجل مصلحة الاعمال العزيزة على قلوب كل المواطنين المائة فى المائة من مواليد هذا البلد، قررت اللجنة الاهلية للغرف التجارية العشرة الآلاف بأن تعد قائمة بأســماء كل المنشـــقين والقارعـــين للأبواب والحمـــر والساخطين من النقاد والذين لا يذهبون الى

الكنيسة ولابسى قبعات القش فى غير موسمها
والذين لا يملكون سيارات الفورد والمتسكعين
والمتذمرين والقـــارئين باللغـــات الأجنبية
والمطلقين ودعاة الاباحية فى الحب ودعـــاة
الثمانى الساعات فى اليوم واصحاب المبادىء
الهدامة ٠

الرجل ذو القبعة البناما : اشنقوهم بغير محاكمة ٠

ومن الممكن ايضا أن تكون مضـــحكة جدا دون فقـــدان الاشمئزاز ٠ ففى مسرحية المررايس « الماكينة الجامعة » (١٩٢٣) نرى المستر زيرو أو السيد صفر داخلا فى مغامرات فى دار البقاء وذلك بعد أن جن على الأرض وسط أهوال عمله الكتابى وحياته المنزلية ثم قتله فجـأة لرئيســه ٠ ولكن يئون الأوان لأن يعود الى الأرض من أجل دورة ثانية ، هذه المرة لكى يعمل على احدث آلة حاسبة وأضخمها ٠ وطبيعى أنه يتمنع ٠ ولكن الكابتن ـ هناك فى السماء ـ وهو الذى يعلم ما يجرى فى هذا العالم من كواكب السينما والاعلانات يخترع حسناء شقراء لتصاحبه فى رحلة الى الأرض ٠ ثم يشير الى فضاء ويصفها للمستر زيرو وهى واقفة فيه تنتظره ٠ وفى البداية لا يراها المستر زيرو ـ وهو امر مفهوم اذ ليســـت سوى خيال ٠ ويعيد الكابتن الوصف هذه المرة فى تفصيل دقيق ٠ وفجأة تبدو أمام نظر المستر زيرو ٠

زيرو : آه حقا ! ها أنا ذا أراها ! ماذا جرى ؟ قل لى : أليس اسمها جين ! آه ايتها الفتاة اللعوب !

الكابتن : ستجعلك تنسى متاعبك ٠

زيرو : أية متاعب تلك التى تتحدث عنها ؟

ويزداد أسى اللحظة كما يزيد اشمئزاز الكاتب وضوحا عندما

نعلم أن حياة المستر زيرو الجنسية على الأرض كانت قاصرة على التحديق من بين ثنايا شيش النافذة على بغى تخلع ملابسها ٠

وحيث يكون لهذه المسرحيات قيمة ايجابية نجدها أشــــد غموضا من المسرحيات الألمانية ٠ ففى مسرحية « القمر مدق » المثل الأعلى للبطل الشاب هو أن يدق مدق القمر وبغيته فيما وراء هذا العمل هى مجرد الذهاب الى مكان « سامق العلو حيث الريح بياض خالص » ٠ فهى مسرحيات تتطلع الى الخارج والفرد فيها كشخصية جليفر لدى سويفت ليس الا مجرد محك ليظهر المجتمع المحيط به ٠ حتى الأبقار المقدسة عند الجناح اليسارى اثناء السنوات العشر التالية كالطبقات العاملة والماركسية كانت فى ذلك الوقت موضع السخرية والازدراء ولم يكن قد ظهر بعد شىء من الوضوح البين الذى ميز موضوعات الثلاثينيات ٠ وعلى سبيل المثال كانت نقابات الحرف فى تلك الفترة مشغولة باستبعاد بعض فئات العمال خوفا من أن يلتصقوا بطبقة الفعلة فى مسرحية « مواكبى » (١٩٢٥) لجون هاوارد لوس ٠ يقبض جماعة من العمال على رجال من عصابة كوكلوكس كلان مرتديا لباسها الأبيض ٠ ثم ينزعون عنه ملابسه فينكشف امامهم الزنجى العجوز راستوس المعروف لهم جميعا ٠

فلبوتس : لا يمكن أن تكون منتميا للعصابة ٠

راستوس : كيف ذلك ؟ من يستطيع أن يملك لباســـها الأبيض يكون منتميا لها ٠٠٠ لقد حســـبت أن ذلك ادعى للأمان ٠٠٠

بســـنكى : أنت لست أهلا للانتماء الى العمال ذى الوعى الطبقى٠

فى رأى الكثيرين أن الحماس الخيالى الذى سببه عبور الطيار لندبرج للاطلنطى عام ١٩٢٧ يعد مقياسا لمدى الافتقار الى أى شكل مقبول من المثالية فى العشرينيات ٠ فهاك فى النهــاية

عملا بطوليا جديرا بكل اعجاب • ومن المؤكد أن مسرحيات العصر تعكس خيبة أمل فى الاشكال المألوفة للبطولة • فمن النادر فى مسرحيات العشرينيات أن تجد من يحفل بالاستشـــهاد أو يلبس العظمة الحقيقية لباسا من الواقع • ففى مسرحيات دوس باسوس وتوللر يستشهد زعماء الطبقة العاملة لغير ما غرض • كذلك يبرز شون أو كيزى هزلياته المرحة ومن ورائها الضحايا الذى ضاعوا هباء فى ثورة عيد الفصح عام ١٩١٦ • وليس غريبا أن نرى مينى بطلة « ظل رجل السلاح » (١٩٢٣) تصرع صدفة وهى فى دارها • ويقول سيمس :

انى أومن بحرية ايرلندة وبأنه ليس لانجلترة حق فى البقاء هنا ولكنى أرسم خطا فاصلا عندما اسمع رجال السلاح يتشدقون بأنهم يموتون من أجل الشعب بينما الشعب هو الذى يموت من أجل رجال السلاح : مع احترامى الكامل لرجال السلاح لا اريدهم أن يموتوا من اجلى •

الأبطال عند أوكيزى هم أقل الشخصيات انتفاخا بالبطولة • كذلك الحال عند كوكتو اذ نراه فى « الآله الجهنمية » (١٩٢٣) يجعل من اوديب الجبار مجرد هيكل مغرور يترنح حول المسرح وهو يجرب مختلف الطرق ليحمل جثمان ابو الهول الذى هو فى هذه الحالة ابن آوى حتى يبدو فى أحسن الطرق احداثا للأثر عند دخـوله المظفر فى طيبة • وجيرادو أيضا فى مسرحية « جوديث » (١٩٣١) تقتل جوديث هولفرن بدافع الحب وتعجز بعد ذلك عن أن تمنع مؤرخى اليهود وكهانهم من تمجيد فعلتها كعمل بطولى قومى رائع قامت به عذراء مذعورة • كذلك نرى روبرت امت شرود فى مسرحية « الطريق الى روما » (١٩٢٦) يحير هانيبال العظيم لمجرد سؤال تسأله له امرأة عند ابواب روما اذ تقول « لقد تكبدت كل هــذه المشقة وقطعت كل هذا الطريق بثمن باهظ جدا لماذا ؟ »

هذا التساؤل المدهوش المستنكر « لماذا » يمكن أن يكون مفتاح مسرحية العشرينيات · لم تكن « لماذا » هذه تساؤلا بناء اذ ندر أن اتبعت باقتراحات عن « كيف اذن أن لم يكن كذلك » ؟ لقد قبلت معظم المسرحيات الوضع وافترضت أنه ليس هناك ما يمكن عمله — وبالتأكيد ليس شيئا محددا · كان المسرح فى جـــوهره مسرحا لا فاعلية فيه ، مسرحا ســـلبيا · وهناك بالطبع مسرحيات فردية تستثنى من هذا الحكم · واحدة من هؤلاء مسرحية سانت جون (١٩٢٤) لبرنارد شو فهى نموذج رائع للمسرحية التى يكــون الجانبان فيها على حق بينما نرى فى رصيفاتها الكثيرات أن الجانبين على خطأ · ومسرحية أخرى مستثناة هى « الرغبة تحت اشـــجار الزيزفون » (١٩٢٤) ليوجين أونيل التى تتفجر بالحياة بينما معظم الشخصيات فى ذلك الوقت كانت هزيلة رقيقة الحال · على أن شو نفسه عاد الى الشعور السائد عندما كتب مسرحية « عربة التفاح » (١٩٢٩) وكذلك أونيل ادانته كتاباته التجريدية ذات القيمة الورقية فحسب مثل مسرحية « الاله العظيم الأسمر »(١٩٢٦) ومسرحية « ضحك لازاروس » (١٩٢٨) ·

فى مسرحية دوس باسوس « القمر مدق » تنفلت الشخصيتان الرئيسيتان من رقصة الموت المادية ويصفان مركزهما بما يلى :

« الغول (التنين) أمامنا والخنزير الوردى من ورائنا » التركيز فى مسرحيات العشرينيات بشكل يكاد يكون قاطعا كان على الخنزير الوردى · اما الغول فقد كان يحوطه الأبهام الشديد الى جانب بعده الفكرى على انه ابتداء من عام ١٩٢٨ يتزايد وضوحا ويتحدد شكله فى الأزمة الاقتصادية العالمية التى سوف يشهر فى وجهها سلاح الاضراب او سلاح الاصلاح للقضاء عليها ·

ومع الأزمة العالمية ندخل فى مسرح الفاعلية على ان هناك بلدا واحدا كان مسرح العشرينيات فيه ايجابيا فى تهجم وهــو

الاتحاد السوفيتي حيث كان الخنزير الوردى قد مات منذ ١٩١٧ وكان الغول يتطلب الانتباه العاجل • هنا استخدم المسرح لأول مرة في هذا القرن كسلاح مكين للدعاية ، كانت الحاجة ماسة الى الدعوة في طول البلاد وعرضها للنظام الجديد بمبادئه وافكاره المذهلة وكذلك للمناداة بمؤازرته • ولما كان الفلاحون اميين فقد كان ايسر السبل واسرعها للوصول اليهم هو المسرح • لذلك تكونت منظمة تحت اشراف ميرهولد للتمثيل ولتشجيع النشاط المسرحى المحلى وكان يطلق على هذه الفرق بمعناها الحرفى « فرق الصـــاعقة » أو «الحملات الطائرة» وكان في موسكو فى ذلك العهد عدد لا بأس به من المخرجين النيرين كما خصصت لهم اعتمادات طائلة • وهكذا بدا المسرح الروسى فى ذلك الوقت موضعا لأعظم أمل فى العالم • الا ان المسرح مهما نبغ مخرجوه وابدع ممثلوه لا يستطيع ان يحقق شيئا طالما كانت مؤلفات الكتاب خاضعة لسـياسة الحزب • ايليا اهرنبرج فى مسرحيته « تدمير اوربا » (١٩٢٤) يقدم لنا الجيش الأحمر وهو يحفر نفقا من لينينجراد الى نيويورك ثم يسير فيه لينقذ العالم من الرأسمالية •• أن قيصر وتوللر ليبدوان الى جانب هذه السذاجة حكيمين يميزهما الاعتدال والعقل والنضج •

الثلاثينيات

لأحداث الثورة قد يكون من الضرورى
العمل داخل الحزب الشيوعى ٠

سكوت فيتزجيرالد

كان المسرح منذ الأورستيا وما يزال سياسيا ـ بالمعنى الواسع ـ يعكس الشئون الجارية ٠ غير أن الثلاثينيات من القرن العشرين تبرز من خلال تاريخ المسرح كله كالسنوات العشر للمسرح السياسى ٠ وقد نذكر هنا أن مسرح الدعوة فى روسيا فى العشرينيات كان جزءا من الادارة الحكومية تحت نظام دكتاتورى وكذلك أدى نفس الغرض فيما بعد فى المانيا الهتلرية والجديد فى العالم الحر فى الثلاثينيات هو الطريقة التى بدأ الكتاب الفرديون يستخدمون المسرح فيها كمنبر يلقون من عليه حلولهم الشخصية للمشاكل المعاصرة ٠

والسبب الذى أدى الى هذا التحول هو الضائقة الاقتصادية العالمية ٠ ففى أيام الرخاء كان الكتاب من اصحاب الوعى السياسى يشعرون بانهم ليسوا سوى اصوات تصرخ فى قفر روحى ٠ فلما أضحى القفر ماديا كذلك واعترف الجمهور لاول مرة بأن الامور ليست على ما يرام بدأت افكار الكتاب تجد طريقها الى الناس ويصغون اليها وأخذت هذه الأفكار بدورها طابعا محددا ذلك لأن المشاكل الآن اصبحت محددة ٠

واذا كان المثل الأعلى فيما مضى هو أن تدق وجه القمر فقد أصبح الآن أن تنظم اضرابا وليذهب القمر الى حيث ألقت ٠ لم تعد الشخصية المطلوبة صورة من المسيح بل أن منظما من منظمى

الاتحادات على بساطته سيكون أوفى بالغرض · كان الكتاب قيما مضى يحثون الناس على أن يكونوا انسانيين أما وقد هبط الفقر والبطالة بالملايين الى مستوى معيشة الحيوان فقد كان المفروض أنهم بشر وانما المطلوب أن نحثهم على العمل · وفى ذلك ينهى لوسون مسرحيته « نشيد العلا » (١٩٣٧) بقوله « السلطة هى الشعب » ·

وطبيعى أن يصحب هذا التحول من مسرح بلا فاعلية الى مسرح كله فاعلية من العام الى المخصص تغييرات اخرى · غالبية المسرحيات الجديدة كانت طبيعية الأسلوب · التعبيرية والتخيلية كانتا مثاليتين لمسرحيات تناولت رقعة التاريخ كله والانسانية بأسرها ولكنهما عجزتا عن تلبية احتياجات مشاكل الساعة المحلية · كذلك شمل التغيير جماهير المسرح · فالمسرحيات التى تعالج المشكلات الاقتصادية الجادة جلبت الى المسرح الجماهير المهتمة اهتماما مباشرا بهـــذه المشكلات · أن هذه الجماهير الجديدة سرعان ما راحت تمثل المسرحيات الجديدة وفى بيئات جديدة · فمسرحية « فى انتظار اليسارى » (١٩٣٥) لكليفورد أوديت كثيرا ما كان يمثلها نفس الأشخاص الذين تتناول حياتهم وهم سائقو التاكسى فى اجتماع للاحزاب · ولعل من اعظم منجزات السنوات العشر وأنجحها اســـــتعراض « دبابيس وابر » (١٩٣٨) الذى قدمه الاتحاد الدولى لعمال ملابس السيدات وكانت هناك جماعة تسمى نفسها اتحاد المسرح توزع تذاكر مجانية لبرامجها على العمال العاطلين · أما المسرح الامريكى فقد اصبح جزء منه منصة للمناقشة تستطيع أن تدلى منها قطاعات كاملة من المجتمع بوجهة نظرها · وبلغ المسرح السياسى اوجه فى امريكا مع قيام المشروع الرائع للمسرح الفيدرالى كما بلغ الحضيض فى نفس الوقت فى المانيا مع قيام تجمعات هتلر الضخمة الرهيبة رغم طاقتها الدرامية الهائلة ·

ويظهر التغيير فى عمل المؤلفين الانفراديين الذين كانوا قـد بلغوا مكانة بارزة · ففى العشرينيات كان بريخت يكتب خياليات

فظة ثلاثة أرباعها سخرية والربع الباقي اعجاب مريب • أما توللر فلعله لم يكن فى علاجه للانسانية جمعاء أكثر عطفا أو واقعية من هيرونيموس بوش • أما كارل شابك فكان هو الآخر بعيدا عن حياة كل يوم وحياة الواقع اللهم الا اذا اعتبرنا الحرب على جبل النمل أو الكارثة فى عالم يديره الانسان الآلى أو مشاكل امرأة تعيش الى الأبد و المصاعب التى تواجه آدم فى تعمير كوكب آخر بالسكان ــ نقول اللهم الا اذا اعتبرنا ذلك من دنيا الواقع •

وفى أعقاب عام ١٩٣٠ غير بريخت أسلوبه فجأة وبدأ يكتب مسرحيات باردة هدفها التعليم وقد أسماها هو نفسه « مسرحيات تعليمية » ولقد تناولت المشاكل التى تواجه الأفراد العاملين من اجل الشيوعية ــ وهى مسائل القيم النسبية والسلوك العملى • وكانت تمثل فى المدارس واجتماعات الحزب ويناقش معناها الممثلون والجمهور وفى احدى الحالات بعد مناقشة الايديولوجية الكامنة وراء المسرحية غير بريخت نهايتها • وفى عام ١٩٣٧/٣٦ ــ وكان اذ ذاك فى المنفى كتب مسرحية صورت الحياة فى المانيا تحت حكم النازى تصويرا واقعيا ووجهت الدعوة الى أن يقول أحد « لا » ! يقولها « للخوف والشقاء فى الرايخ الثالث » (وهو اسم المسرحية) • لقد طرحت المسرحية شباكها فوق المجتمع بأسره ولكن الاتزان الذى صور به فصول الحياة اليومية ــ طوابير ربات البيوت لشراء اللحم ، العلماء الذين يعملون بغير حرية رأى ــ زوجة يهودية تجبر على التخلى عن زوجها الآرى ــ جعلها مختلفة كل الاختلاف عن آفاق العشرينيات المحمومة •

أما توللر ــ وكان هو الآخر فى المنفى ــ فقد أذهبت الحوادث المفجعة فى المانيا كل ما كان عنده من هستريا فكتب فى عام ١٩٣٨؛ مسرحية « قاعة الراعي » وهى صورة واقعية موفقة تصور الوقفة النهائية لأحد القساوسة وقد ظل حتى ذلك الوقت سلبى المقاومة • كذلك خرج كاريل شابك فى نفس السنة من عزلته التى دامت

عشر سنوات وكتب مسرحية يهاجم فيها سباق التسلح « السلطة والمجد » اتبعها فى عام ١٩٣٩ بمسرحية ترسل فيها أم ابنهـــا الأخير الى الحرب ٠ تلك كانت مسرحية « الأم » وهى تكشف عن التغيير الشامل فى اسلوب المعالجة بالنسبة لمسرحيات العشرينيات عندما كانت البطولة محاطة بالشبهات ٠ فهذه المرأة مات رجال اسرتها موتا بطوليا وانما لا طائل من ورائه فزوجها فقد حياته فى معركة مضحكة مع قبيلة من الوطنيين ومات ولد وهو يحاول أن يضرب الرقم القياسى فى الارتفاع واثنان آخران فى صفين متقابلين فى حرب أهلية ٠ أما ابنها الباقى فهى تصر فى صلابة على ابقائه معها الى أن تسمع أن العدو فى الحرب الحاضرة يذبح الاطفال فتأمره عند ذلك بالذهاب ليقاتل ٠

يبدى الكتاب المسرحيون الامريكيون نفس التغير فالمررايس مثلا انتقل من التخيل التعبيرى فى مسرحية « الآله الجـامعة » (١٩٢٣) ومن « الطريق تحت سطح الأرض » (١٩٢٤) خلال صورته الواقعية للحياة السكنية فى نيويورك فى مسرحية « مشهد شارع » (١٩٢٨) الى « نحن الشعب » (١٩٣٣) وهى صورة بطيئة الحركة للحياة الامريكية ومظاهر الفساد فيها تشبه فى مرماها دون مزاياها مسرحية « الخوف والشقاء فى الرايخ الثالث » ٠ وبانتصاف الثلاثينيات كان المسرح الامريكى قد ازدحم بكافة مظاهر الحياة الامريكية المعاصرة ، لم يكن يغفل منها شيئا حتى أنه ليسهل على مؤرخ المستقبل اذا لم يجد الى الوثائق الأخرى سبيلا أن يلم باطراف التاريخ الامريكى لهذه الفترة من المسرحيات وحدها ٠ ويمكن تقسيمها بصفة عامة الى ثلاثة اقسام تعكس المشاكل الثلاثة الكبرى للسنوات العشر وهى الضائقة وقيام الفاشية ثم احتمال قيام حرب أخرى ٠

كل مظاهر الضائقة الاقتصادية التى ازدحمت بهـا مسرحية المررايس « نحن الشعب » عالجها غيره من الكتاب معالجة ادق وابلغ

تأثيرا واحدة واحدة فماكسويل أندرسن كتب تحقيقا عن فســاد الكونجرس فى شكل مسرحية مثيرة « كلا مجلسيك » (١٩٣٣) والحقوق المدنية دافع عنها جون وكسلى فى مسرحية « لن يموتوا » (١٩٣٤) التى قامت على اساس محاكمة ستة اولاد من الزنوج فى سكوتبره بألاباما ودعوة العمال للاضراب جاءت فى مسرحية « ستيفيدور » (١٩٣٤) لبيترز وسكلار ومسرحية « نشيد العلا» (١٩٣٧) لجون هاوارد لوسون ثم مسرحية فى « انتظار اليسارى » (١٩٣٥) • الروح التى تسود هذه المسرحيات روح تفاؤل لاتتغير كما أن الفعل المسرحى فيها حافل بالامكانيات فمنظم الاضراب رجل جدير بالاعجاب لا تساوره شكوك فى اداء مهمته : همومه مقصورة على المعارضة لخططه • وعليه أن يناضل دهاء مدير العمل وفتور بعض العمال والتمييز العنصرى عند البعض الآخر وخيانة قلة أخرى ثم الاتهام الدائم له بأنه « أحمر » ومحب للزنوج » وهو فى العادة يموت فى المعركة برصاص البيض الساخطين عليه أو يلفق له البوليس تهمة ولكن بعد موته وبسببه تبدأ الأوقات الطيبة •

كان الكتاب الامريكيون أبعد ما يكونون عن الانعزالية ولذلك انتجوا مسرحيات ضد النازية قبل غيرهم من الكتاب • ظهرت اثنتان فى عام ١٩٣٤ احداهما لالمررايس وهى « يوم الحساب » والثانية لبيرمان وهى « مطر من السماء » ثم اعقبتهما فى عام ١٩٣٥ « الى يوم أموت » لكليفورد أوديتس وقد كتبت مسرحيات كثيرة غير أننا اذا نظرنا اليها من زاوية معينة نجدها مختلفة غــاية الاختلاف عن المسرحيات المماثلة التى كتبها كتاب عاشوا تحت حكم النازى ففى المسرحيات الامريكية نجد عنصرا من الافتتان المروع الشىء الذى حدا بأورول لأن يكتب مسرحية « ١٩٨٤ » كما أن مسرحية « الى يوم أموت » تبين لنا خطوة خطوة كيف أن شيوعيا معتقلا يمكن أن يظهر بمظهر الخائن وذلك بأن يوضع مثلا بجانب سائق سيارة مصــفحة ذاهبة الى تحطيم وكر شيوعى • وفى مسرحية « يوم الحســاب »

يقتبس المرايس وقائع محاكمة حريق الريشستاغ بحيث يظهر المتهمون الشيوعيون فى روايته بأنهم ليسوا أبرياء فحسب بل أن الجرم الذى يحكم عليهم من اجله بالاعدام لم يقع أصلا • وهكذا تكشف هاتان المسرحيتان عن الافتنان بالمدى الذى يمكن أن تشوه فيه الحقائق تحت حكم دكتاتورى كما أن دقة عرض الجريمة يضفى عليها شيئا من بريق القصص البوليسى المثير • من هذه الزاوية تختلف مسرحيات بريخت وتوللر التى كتباها من المنفى ضد النازية كل الاختلاف اذ نجد عنصر التجسس والارهاب على يد رجـــال العاصفة فى « مسرحيتى الخوف والشقاء فى الرايخ الثالث » «وقاعة الراعى » رهيبا قاتما •

ولعل اكبر مجموعة فردية من المسرحيات الجادة تلك التى تعالج احتمال نشوب حرب عالمية اخرى • وهى تعكس بشكل دقيق موقف امريكا المتغير فى النصف الثانى من السنوات العشر •

أنتج عام ١٩٣٦ ثلاث مسرحيات تدعو للمسالمة • احــداها « نعيم المعتوه » لروبرت شردود وهى تبرز اسوأ الصفات الكامنة فى مجتمع متحضر مثالى بمجرد اعلان الحرب • والثانية مسرحية « جونى جونسون » لبول جرين وهى تخيلية تعبيرية عن المحاولات التى يقوم به شاب مثالى لانهاء الحرب العالمية الأولى التى يراها لعبة دموية يلعبها الجنرالات • ويكافأ جونى جونسون على جهوده بالحجز سنوات عديدة فى مستشفى للمجاذيب • وعندما يخرج يحاول أن يكسب لقمة عيشه عن طريق بيع لعب الاطفال ولكنه يفشـــل فى ذلك لرفضه التعامل فى اللعب الحربية التى أصبحت مرة ثانية اللعب الوحيدة التى يقبل عليها الأطفال •

والمسرحية الثالثة لا تختلف عن زميلتيها وان زادت عنهما مرارة وهى « ادفنوا الموتى » لايروين شو وهى قصة ستة جنود قتلى يرفضون الرقاد للدفن فى محاولة منهم لانهاء الحرب ويستخدم

الجنرالات والساسة كل وسائل الاقناع لحثهم على عمل ما فيه صالح الوطن ويصلى احد القساوسة :

« ايها الرب يسوع ٠٠ امنحنا بركتك فى هذا اليوم المبارك واهد جنودنا الصراط المستقيم ليسمحوا بدفن انفسهم فى سلام » ٠

وفى اثناء حفر القبر لهم يعثر احد الجنود الاحياء على فأر من فئران الخنادق فيقتله ويقدمه للشاويش كرمز صغيرلتقدير الفرقة له ٠ وعندما يرفض الشاويش قبوله يحتج الجندى قائلا :

لكم خاب ظنى أيها الشاويش ٠ فهذا الفأر حيوان جد اصيل ـ لم يكن يتغذى الا على خيرة شباب الولايات المتحدة الذين انجبتهم فى العشرين سنة الماضية ٠٠٠ ألا ترى اكتافه العريضة القوية انظر الى جانبيه المتلئتين وبطنه المستديرة ـ يا للغذاء الطيب ٠٠٠ كتبة بنوك ، ميكانيكيون ٠٠٠ قادة مجتمع ٠٠٠ فلاحون ٠٠٠

كانت مسرحيات العشرينيات المعروفة اكثر من غيرها مثـــل « نهاية رحلة » «وأى ثمن للمجد ،» تنحو غالبا نحو اضفاء ثوب رومانتيكى على الحرب ـ والاكيد انها مجدت رفقة السلاح (باستثناء مسرحية الكأس الفضية لأوكيزى) أما الآن فمع احتمال اعادة مثل هذه المسرحيات بعد عشرين عاما على الأقل عاد الى المسرح اخـيرا الاشمئزاز الكامل الذى كان ينطوى عليه شعر الحرب لولفرد أوين ٠ وكان الأسلوب التعبيرى مناســـبا ـ عودة الى أسلوب العشرينيات الساخر السلبى ٠

وباتضاح حقيقة نوايا النازى وازدياد معالم الرعب اخذت الصورة تتغير ٠ كانت اللبرالية وهى أم السلبية الخنون هدفا منذ سنوات لتى اس اليوت وغيره ثم اصبحت بعد اتفاقية ميونيخ لعنة لغالبية متزايدة فى العالم الغربى ٠ هاجمهـــا جولد ماكليش فى تمثيليتين اذاعيتين : « سقوط مدينة » (١٩٣٧) « وغارة جوية »

(١٩٣٨) ففى الأولى تسقط المدينة فى يد الدكتاتور لمسالمة الناس له ولأنهم لايريدون أن يصدقوا أن تهديداته حقيقية فضلا عن عدم وجود اسلوب لهم ايجابى فى المعيشة يجابه اسلوبه · وفى تمثيلية « غارة جوية » تتجه طائرات الاعداء صوب مدينة اوربية غير أن نساءها يرفضن أن يستشاروا فالحرب فى عرفهم تجىء وتروح غير تاركة وراءها شيئا أسوأ من حالات حبل قليلة غير مرغوب فيها · وتظهر تحركات الرجال واستعداداتهم الى جانب هدوء النسوة شيئا سخيفا مضحكا ثم تهبط من الأعالى احدى الطائرات فيخرج النسوة فى ذعر مفاجىء الى الشارع صائحات :

اكشفن لها عن مآزركن فلن تصيبكن بسوء ! أظهرن لهـــا نعومتكن ! أظهرن لها ضعفكن ! أظهرن لها أنوثتكن ! الى الشارع ! الى الشارع ! جميعا !

وفى الشارع يسقطن جميعا صرعى برصاص المدافع وتمتلىء المسرحيات بعد ذلك بالقيم الامريكية وباليقين والعـــزم · ففى مسرحية « صخرة الرعد » (١٩٣٩) لروبرت آردرى نرى البطل وقد ملأه الموقف العالمى اشمئزازا يعتزل المدينة ويعيش فى منارة وهناك تريه الحوادث المختلفة التاريخ من نظرة جديدة فيخرج فى النهاية ليقاتل وهو يقول :

من أجل نظام جديد ســـوف يمحو الظلم والبطالة والفاقة والحروب كما محا النظام القديم الطاعون والأوبئة ··· من أجل ذلك سنقاتل ونعمل لا للقتال من اجل القتال وانما لنجعل من القديم عالما جديدا !

ومسرحيتا ماكسويل أندرسن « ببطء ووقار » (١٩٣٩) « وليلة سانت مارك » (١٩٤٢) كلتاهما تصوران رجلا يقود جماعة من الجنود فى دفاعهم عن موقع مرتفع والموقع لا يمكن الاحتفاظ به الى ما لانهاية ولكن يمكن الاحتفاظ به بضع ساعات اخرى هامة

والثمن موت محقق • وفى كلتا الحالتين يتلقى اذن القيادة العليا بالانسحاب ففى مسرحية « ببطء ووقار » ينسحب ثم يظل بعد ذلك فريسة للشعور بالذنب • أما فى المسرحية العاطفية « ليلة سانت مارك » التى كتبت بعد ذلك بثلاث سنوات فهو لا ينسحب وانما يحارب ببطولة ويخر صريعا • هذا اليقين الجديد يفسره صوت من الراديو :

ألاحظت كيف أن جنودنا لا يكادون يفتحون فمهم متحدثين عن الحرب أو مناقشين اسباب القتال ؟ لقد لاحظت ذلك • أعرف لماذا ؟ أظنني أعرف • هذه هى أول حرب فى التاريخ لاجدال فيها عن المخطىء أو المصيب فنحن نقاتل من أجل ارواحنا ولكى يبقى الناس احرارا لا يمكنك أن تجادل فى ذلك •

وتنتهى المسرحية بأخوة البطل وهم يهرعون للانخراط فى القتال ويقول لهم أبوهم وهو فوق سن الجندية « اصنعوا عالما جديدا يأأبنائى فالله يعلم أننا فى حاجة اليه » •
وقد تبدو مسرحية «مدينتنا» لثورنتون وايلدر وهى تصور مباهج الحياة فى مدينة صغيرة قد تبدو لأول وهلة وكأنها خارج نطاق هذا التيار ولكن الحقيقة أنها مظهر آخر من نفس النظرة الامريكية الجديدة • أن التحول من جو العشرينيات والعائلات العظيمة التى سخر منها المررايس وسنكلير لويس تحول شامل كامل •

ولعل أدهش تطور حدث لكاتب مسرحى واحد على النحو الذى ذكرنا هو ما حدث لروبرت ايمث شروود • فقد انتقل من المسرحية غير البطولية « الطريق الى روما » (١٩٢٦) التى تقول الشخصية المركزية فيها لهاينبال « أود أن تعلم أن كل تضحية تضحى بها باسم الحرب ضائعة » انتقل منها الى المسرحية المسالمة « نعيم المعتوه » (١٩٣٦) الى المسرحية الوطنية « آب لنكولن فى الينوى » (١٩٣٨» وأخيرا الى مسرحية « لن يكون هناك ليل » (١٩٤١) وهى مسرحية يغير فيها داعية للمسالمة يشار اليه بالبنان معتقداته وينخرط فى صفوف القتال • وقد أصبح شروود نفسه فى هذا الوقت شخصية

قوية ذات نفوذ من دعاة التدخل (قبل بيرل هاربور) ثم سرعان ما اشترك اشتراكا ايجابيا فى السياسة فى وزارة الخارجية ٠

وقد يبدو كثير من هذه المسرحيات مضحكا مبالغا فيه مغرقا فى الميلودراما ٠ وهى من بعض نواحيها كذلك ولكن تلك الأيام كانت ايضا كذلك واذا كانت الميلودراما هى المسرحيات المبالغ فيها مبالغة تبعدها عن نطاق الاحتمال فهذه المسرحيات لا يتضح طابعها الميلودرامى ، ولا يمكن أن يصل أى تشويه للعدالة الى ما وصل اليه التدبير النازى والتواءاته من تطرف ٠ قد يبدو اليوم مبالغا فيه ما نراه فى « نحن الشعب » لرايس من اطلاق البوليس النار على المضربين المتظاهرين امام مصنع امريكى ٠ غير أننا نذكر أنه فى عام ١٩٣٢ عندما خرج موظفون بمصنع فورد بديترويت فى مسيرة لتقديم التماس اطلق عليهم البوليس النار فجـــرح كثيرون وقتل أربعة ٠ واذا بدا أن فى الفاقة المصورة فى هذه المسرحيات شيئا من المبالغة فما علينا الا أن نذكر كيف كان أهالى شيكاغو يقلبون فى صناديق الزبالة بحثا عن الطعام ، وكيف اقترح الرئيس هوفر على أصحاب المطاعم أن يضعوا مخلفات الموائد فى صفائح سعتها خمس جالونات لتوزع على العاطلين ٠ هذا ولم يكن فساد الكونجرس فى مسرحية « كلا مجلسيك » بأسوأ من فضائح هاردنج فى عــام ١٩٢٣ أو اساءة استخدام جنرال دوز لاعتمادات الاغاثة أو اقتراح وزير الخزانة ميلون بالتخفيف من الضرائب بعد أن اشتدت وطأة الضائقة الاقتصادية والتى لو نفذت لعادت عليه شخصيا فيما حسب الحاسبون بنفع يزيد على نفع مجموع سكان نبراسكا ٠

ربما كان التبسيط مأخذا أكثر التصاقا من المبالغة فالمشاكل كانت فى وضوح الأبيض والأسود ٠ وعاون النازى بارتدائهم القميص الأسود على رسم الصورة الرمزية كما كان الشيوعيون عند كثير من الكتاب هم اصحاب الأبيض الناصع تحت علمهم الأحمر وليسوا أهلا لارتكاب خطيئة ٠ وفى الوقت الذى ترتفع فيه المشـــاعر

السياسية عاليا تتضح معظم المشاكل وتبدو بسيطة لكلا الجانبين ·
فمن الانصاف أن نقول أن هؤلاء الكتاب المسرحيين كانوا يستخدمون
استخداما مباشرا غير مسبوق مواقف معاصرة ذات طاقة درامية
هائلة · ولابد أن تنظيم اتحاد فى الجنوب كان مسألة لا تقل عنفا
عن صورتها المرسومة فى مسرحية ستيفيدور والسرعة التى بدت بها
الحوادث الحقيقية على المسرح تؤيد وجهة نظرى · فقضية ساكو ـ
فانزيتى وموت المضربين أمام مصنع فورد بديترويت واساءة
استخدام الجنرال دوز للاعتمادات ومحاكمة حريق الريشستاع كل
هذه مسرحت فى مدى عام من حدوثها · ومحاكمة سكوتبوره
والمسرحية التى كتبها عنها جون وكسلى « لن يموتوا » حدثتا فى
نفس العام أى ١٩٣٤ · ثم أن مسرحيات الحرب كذلك تتطلب
الفورية · فى مسرحية « نعيم المعتوه » (كتبت قبل قيام الحرب
بثلاث سنوات أى فى عام ١٩٣٦) تعلن احدى الشخصيات : أعلنت
الحرب بين فرنسا وايطاليا ، انجلترة تنضم الى فرنسا ، وألمانيا
تنضم الى ايطاليا · وسوف يجر ذلك ارجل الاتحاد السوفيتى
والامبراطورية اليابانية والولايات المتحدة ·

وتعلن التعليمات فى بداية مسرحية « ادفنوا الموتى » لا يروين
شو أن زمن الحوادث هو « العام الثانى من الحرب التى تبدأ مساء
الغد » ·

ولعل اكبر مثل على تطرف المسرحية السياسية الاميركية هو
التزاوج الفعلى بين المسرح والسياسة فى مشروع المسرح الفيدرالى ·
فهذا الجزء من سياسة روزفلت الجديدة كان مشروعا لتقديم العمل
للآلاف العديدة من المتعطلين من عمال المسرح · كانت بدايته فى عام
١٩٣٦ وبعد برهة وجيزة عمت الحفلات الفيدرالية كافة انحاء البلاد
فلقد عاون المنظمون على تكوين فرق محلية كما أرسلوا فرقا متجوله
من نيويورك · كانت الاعتمادات قليلة والاجور فى أدنى حد ، الا أن
المقاعد لم يزد ثمنها عن دولار وكانت روح الارتجال سائدة فى كل

مكان . ففى مدينة مين قامت الفرقة الزائرة بالتمثيل دون مقابل اللهم الا أن أهالى المدينة كانوا يطبخون لهم عشاءهم بعد التمثيل . وفى فالى بولاية نبراسكا وهو مكان لا يزيد عدد سكانه عن ألف نسمة كان عدد من حضروا الحفلة الاولى تسعمائة وخمسين ووجهت المدينة اذ ذاك الدعوة للفرقة بأن تبقى بصفة دائمة . كان المسرح الفيدرالى فى أوجه يستخدم ثلاثة عشر ألفا وكان عدد رواده كل أسبوع يبلغ نصف مليون بينما بلغ عدد رواده الاجمالى خمسة وعشرين مليونا . لقد افتتحت مسرحية « لا يمكن أن يقع هذا هنا » لسنكلير لويس وهى مسرحية ضد الفاشية فى احدى وعشرين مدينة فى نفس الليلة عام ١٩٣٧ . وفى نيويورك اضطلع المسرح الفيدرالى بمسئولية ثلاث مسرحيات فذة ــ وهى «جريمة قتل فى الكاتدرائية» لاليوت (لم تقبل اية فرقة تجارية أن تلمسها) ومسرحية ما كبث اخراج أورسون ويلز ثم مسرحية دكتور فاوستس لمارلو . كما أن المسرح الفيديرالى مسئول عن تنمية فكرة « الجريدة الحية » وهى وسيلة بارعة موفقة تقدم للجمهور مشاكل الساعة الهامة كالاسكان أو احتكار مصادر القوى فى شكل شامل بليغ .

ولسوء الحظ كانت نهاية المسرح الفيدرالى سياسية أيضا . فمنذ البداية وهو موضع هجوم من الجمهوريين كجزء من معارضتهم العامة للسياسة الجديدة . كذلك كانت الشركات السينمائية شديدة المعارضة للمسرح الفيديرالى بحجة عجيبة وهى أنه يسترق جمهور هذه الصناعة الكبيرة . لقد أظهرت الارقام الفعلية ان السينما فقدت جمهورا يقدر بنصف فى المائة بيد أن صحيفة موشون بكتشر هيرالد حذرت قراءها تحذيرا عميقا بأن المسرح الفيديرالى يعلم الشباب بأن الترفيه لا يقتصر على السينما وأن هناك شكلا آخر للترفيه غيرها وفى عام ١٩٣٩ استطاع الجمهوريون أن يقطعوا اعانة المسرح الفيديرالى بتهمة « النشاط اليسارى » ويمكن قياس هذه التهمة بما نسب الى احد الممثلين من نشاط يسارى بأنه قدم الشاى لممثلى

فرقة « مسرح فن موسكو » الزائرة • كما أن احد رجال الكونجرس تساءل بعد اخراج مسرحية « دكتور فاوستس » أن لم يكن مؤلفها مارلو هذا شيوعيا « أحمر » • لقد كان المسرح الفيديرالى ضحية السياسة كما كان وليدها •

لقد تركز الأهتمام فى هذا الفصل على اميركا نظرا لأنها كانت على التحقيق مركزا لمسرح الثلاثينيات بخصائصه • كان المسرح الحقيقى فى المانيا قد انتهى باستيلاء هتلر على السلطة عام ١٩٣٣ • أما فى انجلتره فكان مسرح السنوات العشر خلوا من اية ميزة • فنويل كوارد كان فى الافول ـ لقد كان كل شىء من طلع العشرينيات الجامحة • وستيفن سيندر نجح لحد ما فى مسرحية « محاكمة قاض » (١٩٣٨) فى معالجة موضوع من موضوعات الساعة وهو الصعوبات التى يلقاها قاض فى نظام دكتاتورى • أما التخيلات السياسية لاودن واشروود « الكلب تحت الجلد » (١٩٣٥) ـ « صعود ف ٦ » (١٩٢٦) ـ و « على الجبهة » (١٩٣٨) فكانت فى بعض اجزائها لاسعة وممتعة الا أنها كانت تنبض فى مجموعها بعرق العشرينيات فى تعبيريته وسخره • وكان تيرنس راتيجان يبدأ حياته بمهزلة غاية فى الخفة وهى « فرنسى بغير دموع » وبريستلى كان مأخوذا (كما جاء فى مقدمته لثلاث مسرحيات زمنية) بعقدة الزمن وهذه المسرحيات هى « الركن الخطير » (١٩٣٢) « الزمن وآل كونويى » « ولقد كنت هنا من قبل » (كلتاهما ١٩٣٧) •

الحقيقة فى المسرح الانجليزى أن أصبعه المنمق المزوق بالمانيكور كان بعيدا كل البعد عن نبض الموقف العالمى • المسرحية الوحيدة التى تعلو فوق كل هذه المسرحيات هى مسرحية اليوت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ولكنها تسبق الزمن وتنظر الى النبرة المسرحية للسنوات العشر القادمة • ولعل اسوأ لحظاتها هى تلك اللحظات التى تتأمل فيها مشاكل الثلاثينيات مثل خطب الفرسان التى يبررون بها أنفسهم ساخرين من مهازل الدكتاتورية •

أما فى فرنسا فقد كان المسرح مزدهرا • كان جيرودو قد كتب عديدا من المسرحيات ذات الأثر بما فيها « النمر على الأبواب » (١٩٣٥) وهى تفوق بمراحل مثيلاتها من المسرحيات المعـادية للحرب فى هذه السنوات العشر • كما ان سالاكرو وأنوى كانا فى عـام ١٩٣٩ كاتبين مسرحيين معتمدين من الطراز الأول فى بلدهما • غير أن التقليد الذى بدعه هؤلاء الثلاثة وصل الى قمته فيما بعد فى المسرحيات التى كتبت فى فرنسا المحتلة • أن الذى كان يشغل أذهانهم اذ ذاك : البراءة فى مصيدة عالم خشن ، الشد والجذب بين غايتين جذابتين الموت البطولى ومقعد بجانب المدفئة ـ سوف يكون الشغل الشـاغل لمسرحية الأربعينيات • أن اخص خصائص مسرح الثلاثينيات هو الحاجة الى العمل لمواجهة مشـاكل المجتمع • لم يكن للفرد أهمية فى هذه المسرحيات حتى أن مسرحية « نحن الشعب » لالمر على سبيل المثال تنتهى دون أن تعرف هل يعدم البطل الشاب أو لا يعدم • اذ تنزل الستارة على المحامى وهو يخاطب الأمة جمعاء بأن تهب للقضاء على الظلم وهكذا تنتقـل المسرحية الى أعرض المسـتويات السياسـية حيث يكمن الاهتمام الحقيقى لرايس • كذلك فى مسرحية « الخوف والشقاء فى الرايخ الثالث » لبريخت نرى مجموعة جديدة من الشخصيات فى كل فصل من الفصول الثمانية والعشرين ـ فهى مسرحية اجتمـاعية خالصة • فى كافة هذه المسرحيات عندما يأخذ الفعل مجراه فى النهاية ، عندما يموت قائد الاضراب أو يذهب الابن للقتال يفترض أن الفعل سوف يحقق غايته • فالفعل ذاته ايجابى وفى هذا ما يكفينا حاليا •

وبنشوب الحرب تتغير نقطة التركيز • لقد اتخذت الأمم خطوة الفعل ووقع الفرد فى شباكها رضى أم لم يرض • فالتركيز الآن منصب عليه • وفى المسرحية الفرنسية اكثر من غيرها يشتد موقفه بفعل الضغط والتجربة المريرة •

الأربعينيات

هكذا كتب علينا أن نكون أكبر من حقيقتنا

دورا في « العادلون » لكامى

فى نهاية المسرحيات الأمريكية التى تشبه « صخرة الرعد» يقرر البطل أنه عقد عزمه على العمل • وما أن تنزل الستارة حتى تدفأ القلوب ويبدو المستقبل متوردا بنيران المدافع « الشريفة » • وفى الليلة التالية تسير المسرحية الاوروبية فى نفس الطريق ••القرار بالعمل قائم وانما موجة الحماس الأولى ولت • غير أن الملاحظة الدقيقة تكشف عن تعقيد المشروع كله •ويمكن أن يوصف مسرح الأربعينيات (تحذلقا) بأنه تحليل لملابسات الفعل من وجهة نظر العميل •

والسؤال الذى يتبادر الى الأذهان هو مدى العلاقة بين الغاية والوسيلة • أى قدر من الخير يبرره أى قدر من الشر ؟ لقد ظلت اوربا غارقة فى هذه الورطة الى آذانها سنوات عديدة • فبريخت الذى كان مركزه كشيوعى ليلة قيام حكم النازى مماثلا لمركزه كأوربى حر ليلة قيام الحرب العالمية الثانية تناول هذه المسألة فى مسرحياته التعليمية القصيرة • ففى مسرحيته « ذلك الذى قال نعم » (١٩٣٠) السؤال هو هل نضحى بأحد افراد الحملة لنمكن الآخرين من اختراق الجبال حاملين الدواء الذى سيساعد بلدا باسرها • وفى موقف مماثل فى مسرحية « الاجراءات المتخذة » (١٩٣٠) يتقبل شيوعى شاب ضرورة موته راضيا اذ أن حياته تهدد الحركة المحلية • ويقتله رفاقه ويلقون به فى حفرة لحرق الجير • يعلق المنشدون :

أى درك من السفالة لاننحط اليه لنقضى على السفالة ؟

اذا استطعت اخيرا أن تغير العالم

فما الذى يعز عليك عمله

من أنت ؟

اهبط الى الوحل والرغام

وخذ الجزار بالأحضان

انما غير العالم فما أشد حاجته للتغيير !

عالج تشارلز مورجان نفس الموضوع بصورة أقل تطرفا فى « الجدول البراق » (١٩٣٨) فالعالم فيرزز رجل عقد العزم على ألا يلطخ يديه ابدا · تطلب منه الحكومة أن يعلن بأنه يستحق اللوم لاخفاق سلسلة من التجارب قام بها والا فستمنع عنه الاعانة وينهار كل عمل حياته · ولكن لاقتناعه بأنه غير ملوم يرفض أن يرتكب دنيئة الكذب · إلا أن عشيقته تكذب فى الوقت المناسب باسمه فينتابه فى البداية رد فعل من الاشمئزاز لا يلبث أن يزول ومن ثم يبدى اعجابه بجرأتها على فعلتها · كذلك نرى أودن يصور لنا ايريك فى مسرحية « على الحدود » (١٩٣٨) وهو داعية من دعاة المسالمة يرضخ فى النهاية لضرورة القتال وهو يعبر عن هذا الموقف العام تعبيرا طيبا عندما يصف نفسه قائلا :

أجهز بندقيتى للشر الذى لابد منه ·

ولكن أى قدر من الشر تبرره الضرورة ؟ هذا هو لب مسرحية كامى « العادلون » (١٩٤٩) التى تتناول حادث اغتيال الارشدوق سيرج الروسى عم القيصر ذلك الحادث الذى وقع عام ١٩٠٥ · تتم مؤامرة محكمة لالقاء قنبلة فوق عربته عند نقطة محدودة من الطريق ولكن عندما تحل اللحظة يرفض البطل كاليف القاء القنبلة اذ يرى طفلين فى العربة معه · وينقسم المتآمرون انقساما عنيفا ازاء ذلك

فرأس المؤامرة ستيفان يطلب اتخاذ قرار بلوم كالييف على اعتبار انه قد لا تسنح فرصة أخرى للاغتيال • فيجيب كالييف :

لن أضيف ظلما جديدا الى المظالم القائمة من اجل عدالة ميتة •

ويؤازره بقية المتآمرين •

من الصعب أن نتصور بطلا وجوديا مثاليا أحسن من ماكيسار• ظهور جان بول سارتر ككاتب مسرحي مرتبط بموقف فرنسا اثناء الحرب • فاغتيال أوريست لكلتمنسترا فى أولى مسرحياته «الذباب» (١٩٤٣) عمل سياسى مباشر لا يبرره الا الأثر الذى سوف يحدثه من تحرير اهالى آرجوس من العجز والشعور المسيطر بالخطيئة • وفى مسرحية « رجال بلا ظلال » (١٩٤٦) نرى فى السجن جماعة من اعضاء المقاومة فى انتظار استجواب النازى وتعذيبهم • أحد هؤلاء وهو أخ للبطلة لا تجاوز سنة الخامسة عشرة ينطق فى وجهه الذعر ولا ريب فى أنه سوف يضعف تحت الضغط ويدلى بمعلومات غاية فى الحيوية لذلك نرى الرفاق يقومون بخنقه واخته جالسة بجواره • وهم على حق فموته على أية حال محقق وانما بعد تعذيب وحشى وبعد الحاق الضرر الكبير • ويوجز سالاكرو فى مسرحية « ليالى السخط » (١٩٤٦) هذه المفارقة على لسان ديدى فيقول :

أنى اغتال وأسفك الدماء لاقتناعى التام بأنى ان لم افعل ذلك فأنا مجرم •

واذا كان « الشر الذى لابد منه » يبرره الخلق فالأمانة المطلقة شىء لابد منه وحتم الا يكون هناك لبس فى الدوافع وفى ذلك يقول عضو آخر من اعضاء المقاومة فى « ليالى السخط » •

هل ارفع رأسى كبرياء ؟ كلا

هل اخفض رأسى خجلا ؟ كلا

أن التمرغ فى الشعور بالذنب لا يقل سوءا عن الاغـــراق فى التفكير بالمسئولية فالشعور بالذنب يشل العمل • وفى مسرحية « الذباب » يخضع زيوس وايجستس ـ الكاهن والســـياسى معا ـ اهل آرجوس لسلطانهما وذلك باثارة شعورهم بالذنب عن موت أجاممنون • وبعد اغتيال ايجستس وكليتمنسترا يبذل زيوس كل ما فى وسعه ليجعل أوريست والكترا يندمان على فعلتهما لأنه يعلم أن ما من أحد يخشاه غير ذلك الذى يلتزم الوقوف الى جانب عمله • تستسلم الكترا ولكن اوريست يصر على انه مســـتعد لارتكاب الاغتيال مرة أخرى • لقد عنى ما فعل ومن ثم ينقذ المدينة •

والمظهر الجوهرى الآخر لأن يعنى الانسان ما يفعل هو أن يفهم تماما ما ينطوى عليه فعله • فالطلبة فى مسرحية « من قال نعم » يخبرون الغلام بأنهم قرروا تركه وراءهم فى الجبل • ولما كان هذا معناه الموت المحقق فهو يصر على مطالبتهم بأن يلقوا به من فوق الحافة • ومع أن حماسهم هذه المرة قد فتر الا أنهم يقبلون ذلك باعتبار أن القرار واحد لم يتغير ومن ثم يلقون به • وفى مسرحية « حوض الزهور المحترق » ١٩٥٢ يقدم لنا أوجو بيتى صورة رائعة لهذا الفصل الزائف بين الفعل والمسـئولية • السـياسى توماسو يقدم الى منزل زعيم الحزب • ويتبين أنه دبر خطة لاغتيال الرجل العجوز بحيث يبدو أن الاغتيال من فعل اعدائهم • عندما يفتح العجوز الباب الأمامى يطلق عليه الرصاص هداف بعيد • ويشرح لنا توماسو لماذا لايساوره أى شعور بالذنب أو المسئولية فى هذا فالقرار اتخذ من زمن بعيد وكما يقول كجزء من سلسلة من الحوادث لا يمكن تجنبها ولا شىء يمكن أن يفعله الآن يوقف حدوثها والفجوة بين القرار والحادث تماثل فى رأيه ما فعله من وضعه للهداف فى مكان :

بعيدا جدا بحيث لا يمكن اعتبار اطلاق النار جريمة بل سيكون مجرد مسألة مهارة وسيتعذر علينا سماع الطلقة ٠

والأمانة القاطعة التى يتطلبها هؤلاء الكتاب المسرحيون في شخصياتهم لاتعنى الجمود وعدم الحس فالمعاناة جزء جوهرى من الفعل الكامل ٠ وعدم المعاناة هو ما يعد فقدانا للامانة أو يعد على أحسن تقدير فعلا ناقصا ٠ فالمنعزلون فى مسرحيات أنوى اولئك الذين يعزفون عن الحياة هم وحدهم الذين يتجنبون المعاناة ٠ والانعزال لدى أنوى ولدى سارتر أيضا هو الموت ٠ فأورست لايعانى من الفزع الناشيء عن قتل أمه أقل من اى شخص آخر ولكن ذلك لايجعله يندم أو يتنصل من فعله ٠ وكذلك عندما تحقق سيليا استكمال ذاتها وتخرج كمبشرة فى مسرحية « حفلة كوكتيل » لاليوت يؤكد اليوت ان وهبها لنفسها هذا لن يقلل من معاناتها بأية حال من الاحوال بل على العكس سيزيد هذه المعاناة اذ سيؤدى الى موت شديد العنف ٠

وليس فى استشهاد هذه الشخصيات شيء رومانتيكى فمعاناتها ليس تكبيرا للشخصية أو لقدرتها العاطفية ٠ يقول دييجو بطل مسرحية « الحصار » لكامى عن قتاله لتخليص المدينة من الطاعون الرمزى :

لقد جف عودى فى هذا القتال وزالت صلابة الرجال فى ومن الخير أن أموت ٠

وحياة الانسان الشخصية هى ثمن التزامه بالشر الذى لابد منه ٠ ففى كلتا مسرحيتى المقاومة لكامى تقتحم حوادث العالم الرهيبة بعنف ووحشية مشاهد الحب ٠ « في الحصار » يقطع مناجاة دييجو وفيكتوريا أنين المرضى وفرقعة عربة الموتى حتى تصبح هذه المحاولات الرقيقة مهزلة كريهة ٠ وفى مسرحية « العادلون » قبيل خروج

كاليف لمحاولة الاغتيال فى المرة الثانية تحاول دورا أن تخلق موقفا عاطفيا يبدو فى الظروف العادية امرا طبيعيا بين عاشقين ·

دورا : أكنت تحبنى لو أني طائشة خلية البال ؟

كاليف : (فى تردد ثم فى صوت خفيض) أتمنى أن اقول نعم

دورا : (صائحة) اذن قل نعم ياحبيبى اذا كان هذا رأيك وكان حقا · قل نعم فى وجه العدالة ، نعم فى وجه الشقاء وشعب مغلوب على أمره · نعم ، نعم أتوسل اليك ، رغم كل آلام الأطفال رغم اولئك الذين يشنقون واولئك الذين يجلدون بالسياط حتى الموت ··

كليف : كفى يادورا

دورا : كلا دعنى أقل على الأقل مافى قلبى ولو مرة واحدة ، أنى انتظر منك أن تخاطبني دون هذا العالم الذى تسممه المظالم ···

كاليف : (بوحشية) كفى كفى · أن قلبى لا يراوده حلم سواك ولكننى فى هذه اللحظة لا أملك أن يخفق منى القلب ·

دورا : (فى حيرة) فى هذه اللحظة ؟ نعم كنت قد نسيت ···

ثم يخرج ويلقى قنبلة ويعتقل ويعذب ويشنق · وتواصل دورا العمل الصالح غير أن المسرحية تنتهى بكلماتها (التى تكون كصدى لديبجو فى المسرحية السابقة) « أما زلت امرأة » ·

هذا هو الثمن الذى يحصل عليه الثوار لقاء فعلتهم وفى مسرحية « الحصار » تعبر النساء المنشدات تعبيرا بليغا موحيا ايحاء خفيا بتقبل الأمور كما تجىء :

أينما تكونوا وأيا كان السيد فهناك دوما ثمرة ناضجة تمد يدك

لاقتطافها ، وخمر الرجل الفقير ، ونار الحطب التى تجلس الى جانبها فى انتظار انقشاع المتاعب •••

والنساء أيضا فى مسرحية « غارة جوية » لماكليش هن اللائى يقدرن مجرد استمرار الحياة حق قدره ويضحكن من هوس الرجال بالحرب • هذا الاقبال على بسائط الحياة الدنيا وبهذه الروعة شىء جديد فى الأدب • كذلك نرى الكورس فى مسرحية اليوت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » يردد خوفه من أى تغيير يطرأ على أنفس ماالديهم وهو العيش الهنىء فى ظل البيت • وفى مسرحياته المتأخرة مناعم الحياة السطحية هذه من مشاربات الشاى والثرثرة اللذيذة هى التى تحول بين الكثير من شخصياته والغوص فيما تحت السطح ـ وهى وجهة نظر اليوت فى القيام بالفعل •

ولكن أنوى هو الكاهن الاعظم لبسائط الحياة الدنيا هـذه وناقدها اللاذع فى نفس الوقت • فهو يرى الانسـانية كلهـا ـ باستثناء بطلاته الشابات الممتلئات حيوية ـ تقضى حياتهـا فوق الشلت الناعمة حالمة بأفخاذ البنات البضة • فى كل مسرحية من مسرحياته على وجه التقريب يتناول جسم منعم فى منتصف العمر بالشرح البليغ لذائذ الحياة المألوفة • المرضة العجوز وقد واجهها ترحيب ميديا بالموت (ميديا ١٩٦٤) تقول :

ميديا أننى امرأة عجوز ولكننى لا اريد أن أموت : لقد تبعتك وضحيت بكل شىء من اجلك • ولكن الحياة ماتزال مليئة بالطيبات : الشمس على المقعد عند محطة الأتوبيس ، الحساء السـاخن عند الظهيرة ، النقود القليلة التى اكتسبها الانسان بين يديه ، والقطرة من ذلك الشىء الذى يملأ خلاياك بالدفء قبل أن تأوى الى الفراش •

ثم كريون وهو يحاول اقناع انتيجون بالتمسـك بالحياة (انتيجون ١٩٤٢) يقول :

.... الحياة كتاب يحبه المرء ، طفل يلعب عند قدميه ، أداة مرنة في يده ، مقعد تستلقي عليه أمام الدار ... وربما كانت تلك بعد كل شيء هي السعادة ...

• هذه الشهادات في صف الحياة هي كل ما يطلب عادة حتى تكمل البطلة عزمها على الموت فهي ـ أي الشهادات ـ لاتمثل غير نوع من التسوية وعدم الفعالية • فميديا تركل المرضـة بكلمة واحدة « رمة ! » وأنتيجون ليست اكثر منها تأدبا في ردها على ما أسمته « سعادة كريون القذرة » وعند سالاكرو تعرض القضية عرضا جيدا في « ليالي السخط » وكذلك الجواب • فالرجل الصغير برنار الذي حاول الا يتأثر بالاحتلال الألماني يقول مجادلا :

مهلا مهلا ! مايزال الانسان يحيا كما كان في الماضي وما دام الانسان حيا فالأمل دائما موجود •

ويجيء الجواب على لسان جان عضو المقاومة : كلا ففي هـذا الليل الذي لا آخر له لا أمل الا في القتال • .

والاغـــراء الكبير الآخر لمثل هذه الاوقات هو أن ترى عجلة السياسة والاقتصاد مندفعة كشيء محتوم لا يمكن وقفه • وغـالبا مايصور الكتاب المسرحيون الأمر بهذه الصورة ففي مسرحية « النمر على الأبواب » (١٩٣٥) تخفق محاولات هكتور لمنع حرب تروادة اخفاقا لامرد له بالرغم من اتفاقه هو وخصمه أوليس وهما القائدان المضادان اللذان لايريدان الحرب • فاذ يقفان بالشرفة على اتفاق تام يفسر اوليس : أنت اذن هكتور الشاب ! من المألوف في ليلة كل حرب أن يلتقي قائدا الشعبين المتحاربين لقاء خاصا في قرية بريئة على الشرفة في حديقة تشرف على بحيرة • وهناك يقرران أن الحرب هي اسوأ آفة عرفها العالم • وهما اذ يراقبان الخيالات المهتزة في الماء واوراق زهرة المانوليا تتساقط فوق اكتافهما ، محبان للسلام متواضعان ودودان ... فهما في الحقيقة يقطران سلاما ذلك الذي

يشتهيه العالم • وعندما ينتهى اللقاء يتصافحان فى مودة وأخوة واخلاص ويبتسم كل منهما نحو أخيه عندما يستدير مودعا ملوحا نحوه بيده • وفى اليوم التالى تنشب الحرب • وهذا حالنا فى هذه اللحظة • أن شعبينا لايتوقعان لنا انتصارا على القدر المحتوم • لقد منحانا ونحن هنا معزولان معا السلطة الكاملة لأن نعلو على الكارثة وأن نتذوق أخوة الأعداء الجوهرية • تذوقها فهى طبق فاخر نادر النكهة • ولكن ذلك هو كل شيء • أن احدى مزايا العظماء هى أن يشاهدوا الكوارث من فوق شرفة •

يستطيع الفرد أن ينتحى جانبا فى لحظة هدوء من وراء هذا الاجراء السياسى الصارم أو فوقه ولكن الاجراء سوف يستمر بعد ذلك • ومن الناحية الدرامية يمكن لهذه النار المعلقة ، هذه اللحظة المستطيلة من الصمت قبل اشتعال المأساة أن تكون غاية فى التأثير ، فالمشهد الرئيسى فى « انتيجون » لأنوى هو ذلك الذى يحاول فيه كريون أن ينقذ أنتيجون من أن تقع فى حبائل القانون الذى وضعه والذى اقتضته اغراض سياسية كئيبة فيقول لها : « انها مسألة سياسية •• جزء من الصناعة » محاولا فى يأس أن يثنيها عن عنادها فى الوقت الذى يعلق فيه الفعل مع مصيرها • ولكنه يخفق ويبتلعها جهاز الضرورة السياسية • انه كما يقول لولده « سيد قبل القانون ــ وليس بعده » •

وهناك مشاهد مماثلة فى مسرحية « ملكة بعد الموت »(كذلك فى ١٩٤٢) لمونترلانت • فيرانتى ملك البرتغال وانيس زوجة ابنه سرا وتنتمى الى طبقة اجتماعية غير جديرة بمكانته • يصر نصحاء الملك على اعدامها ومن ثم يدبر زواج يعود على الدولة بالنفع • فيتردد الملك اذ يجدها أمينة مستقيمة جذابة فى أمانتها فضلا عن أنه سئم موضوع الحكم كله • وفى مقابلاتهما يتقاربان أكثر وأكثر ويتصارحان ــ اثنان من البشر وقعا فى حبائل نظام لا يقرانه جعل منهما عدوين • وفى النهاية يأمر فيرانتى الملك الجبار باعدامها دون

أن يجرؤ على ابلاغها بقراره • لقد فكر مونترلانت فى وقت ما ليؤكد فكرة سحق الضرورة السياسية للفرد وهرسه تحت عجلاتها الثقيلة أن يحبس نفسه فى جناحه مشمئزا من العالم وأن يسـأل خادمه خلال الباب : « أتظن أنى سوف أعلن الحرب قريبا على الفونس ملك الأرجوان ؟ » •

فبطلتا هاتين المسرحيتين أنتيجون وأينس همـا الصـورة المصطلح عليها لثوار الأربعينيات وان كانت فى شكل أكثر مثالية — ودورهما هو أن يقولا لا : لا للسلطان ولأية تسوية ، ولاغراءات الحياة الصغيرة ، وللفكرة العرجاء بأن الظلم شيء لامفر منه ، أن يقولا لا فى وجه القوى المضادة جميعا وفى وجه المنطق والقسر • وهما الترجمة الرومانتيكية لأعضاء المقاومة عند سارتر وكامى • على أن « ملكة بعد الموت » تحتوى أيضا على نوع آخر من الثوار لايقل مثالية وان قل فى الطاقة الدرامية وهو بدرو ابن فيرانتى وزوج اينس فهو مخلوق يحب البيت ويؤثر باعترافه الاسرة السعيدة ويجد فى خلقها شيئا اعظم أهمية من حكم دولة • وعندما يحثه أبوه على تقدير مسئوليته السياسية كوريث للعرش يجيب :

أن مصير فرد لا يقل أهمية عن مصير مليون ولرب روح واحدة تعدل مملكة •

غير أن بدرو كان فى غير عصره • فعندما تقـع الكارثة على النطاق الذى يمكن ان يشمل تصفية ستة ملايين من اليهود فلا شك فى أن مليونا من الأنفس أعظم أهمية من فرد • ولم يستطيع بدرو أن يتحـاشى الوقوع فى حبـائل الحوادث المحيطة به مثله فى ذلك مثل أى فرد فى زمن الحرب • فما ان تعدم زوجته البريئة الحامل حتى يموت أبوه ويجد نفسه متوليـا أمر العجلة السـياسية التى يزد ريها •

ولربما كان بدرو أنسب لما بعد الحرب • اذ أن مسرحيات الأربعينيات هذه كانت تعالج الموقف الخطير للفرد الواقع فى حبائل الاحداث المحيطة به ، لأشخاص مثل دورا « كتب عليها أن تكون أكبر من حقيقتها » • أن ظروف الحرب الحرجة ذهبت بهذه الشخصيات الى مواقف يمكن أن تسمو فيها الى مكانة البطولة الحقه لو ان الكاتب كان اكثر مهارة • فالبطل المأساوى قمين بأن يكون أهلا للعظمة وأهلا للمعاناه ، والقدرتان كامنتان على سبيل المثال فى صرخة هاملت : لقد اختلت موازين الدنيا ــ يا للشقاء ويالحظى العاثر أن ولدت لأصلح أمرها !

كان يمكن أن يردد أبطال مسرحيات المقاومة هذه النغمة •

فبدون المعاناه وشقاء النفس تصبح الشخصية المركزية مجرد بطل من الورق ــ كما كان فى الثلاثينيات • وبدون العظمة تصبح شخصية قادرة على اثارة عاطفة الحزن لا المأساة ــ كما سوف يكون فى الخمسينيات عندما تمضى الحوادث الرهيبة الغلابة وكما ذكر جيمى بورتر فى بلاغة وعنف لم يعد هناك شىء جدير بالعظمة •

الخمسينيات

لم تعد هناك قضايا طيبة يحارب
الناس من أجلها فى شجاعة

جيمى بورتر

قد نتهم بالبيروقراطية المتطرفة التى تولع وتنتشى بالتبويب والتصنيف غير أننا نستطيع القول بأن الثلاثينيات أنتجت مسرحا يدعو للفعل ويطالب به ، وأن الأربعينيات ركزت على الفرد الواقع فى حبائل الفعل ، وأن مسرح ما بعد الحرب تركت له عناصر التأكيد كلها منصبة على الفرد لأن الفعل والحاجة اليه قد مضى زمنهما وانقضى • واذا كانت هناك للفرد مشكلة فمشكلته الآن هى انعدام الفعل • فمع الحقيقة المعلومة من أنه لم تعد هناك قضايا طيبة يحارب الفرد من أجلها فى شجاعة كمتنفس ومخرج له يصوره الكتاب المسرحيون اليوم كمخلوق واقع تحت ضغط شديد من روابطه العائلية والقوى الاجتماعية العريضة واحساس ملح بعدم الجدوى • ولعل القيم الايجابية الوحيدة التى يثابر كتاب الخمسينيات المسرحيون على دفعها هى انفرادية الفرد الذاتية (أو تماسكه) الى جانب علاقته بغيره من الناس • فمسرح الخمسينيات لذلك بالمقارنة بأية مجموعة أخرى من المسرحيات منذ بداية القرن يعنى اكثر من غيره بالناس ليس غير •

وهذا هو ما يجعله مختلفا كل الاختلاف عن مسرح العشرينيات ولو أن عشرتى السنين متشابهتان من وجوه شتى • لقد قال دوس باسوس وهو يتطلع من العشرينيات الى الثلاثينيات :

الغول امامكم والخنزير المتورد من ورائكم ٠

وردد بريخت القول وهو ينظر فيما وراءه الى الأربعينيات :

لقد تركنا وراءنا مشاكل الجبال

وتواجهنا الآن مشاكل السهول

لقد احضرت الخمسينيات العربة كاملة العجلات ووجوه التشابه بينها وبين العشرينيات بينة ٠ فكلتاهما جاءتا بعد حرب وكلتاهما نعمتا برخاء لم يسبق له مثيل – على الأقل فى نواح معينة ٠ وكلتاهما احستا بشعور الذى يطفو غير آمن فوق بحر من أهواء السلع الاستهلاكية ٠

وهناك تشابه مماثل فى المسرح فمسرحيات الخمسينيات كانت تفتقد مرة أخرى الأوضاع السياسية المعينة التى كانت هى المألوف اثناء الثلاثينيات والأربعينيات وليس هذا بالشىء المدهش فالمشاكل الكبيرة العاجلة التى فرضت نفسها فرضا على حياة الناس فى الغرب لتتحول الى دراما كالضائقة العالمية والاحتلال الألمانى كان قد مضى زمانها وانقضى ٠ والمشاكل التى بقيت كالقنبلة والحرب الباردة والمجاعة فى الدول المختلفة كانت من الضخامة والبعد بقدر لم يسمح باستخدامها فى المسرح ٠ فلم يكن بد من أن يكون مجال المسرحيات مرة اخرى هو المجتمع فى المقام الاول على أن هذا يعيدنا الى الفرق الجوهرى بين الخمسينيات والعشرينيات ٠ فالكاتب المسرحى العصرى يشعر بكيانه داخل المجتمع الذى يكتب عنه ، مخاوف شخصياته وحسراتها ، مخاوفه هو وحسراته فان لم تكن كذلك فعطفه على الأقل عليها ٠ فى الطرف الآخر كان كاتب العشرينياب شخصا متعاليا منعزلا ينظر من الخارج الى دنيا يكرهها ٠ لقد رسم شخصياته كرموز لمجتمع منحل وظلت مع الأيام لعبا كريهه ٠ ما من احد يذكر مستر زيرو أو ابن البليونير الا على انهما فكرتان من الأفكار ليس غير ٠ أما شخصيات الخمسينيات : ويلى لومان وستانلى

كوفالسـكي وجيمي بورتر وبياتى برانيت وآرشي رايس ، حتى الأفاقون كحانوتى بيكيت ديفيز كلهـا تحيا وتمشى كمخلوقات حقيقية ، كأفراد • صحيح أن لهذه الشخصيات صـفتها المميزة كممثلين لمجتمعهم ولكن هذا يظل نبرة اضافية لوجودهم الشخصي •

ونستطيع أن نرى مثالا واضـحا لهذا التباين بين الفترتين العشريتين فى مسرحيتى « الآلة الحاسبة » لالمر رايس (١٩٢٣) وموت قومسيونجي لآرثر ميللر (١٩٤٩) فكلتا المسرحيتين تصوران رجلين صغيرين هما جزءان ليسا بذى أهمية مثلهما مثل قطع الغيار فى جهاز الرأسمالية الضخم • فكلا الرجلين مغموران فى بيئتهما ، واتجاهاتهما التى شكلها المجتمع المادى تشكيلا تاما موضع نقد شديد من المؤلفين اليساريين على انه بالرغم من وجوه التشابه هذه فان المسرحيتين على طرفى نقيض وعلة ذلك كما أشرنا من قبل أن ويلى لومان شخص من الأشخاص أما مستر زيرو فليس كذلك • (ويمكن أن يكون اسم لومان قصد به الايحاء بأنه رجل منحط وهى الترجمة الحرفية للاسم مقدما بذلك صورة مماثلة تماما لمستر زيرو ولكن اذا كان الأمر كذلك فعدم دفع الفكرة وفرضها تعزز وجهة نظرى اذتقدم دليلا مرشدا عن مدى دفع المغزى العام فيما وراء الشخص وقليلون من يلاحظون هذا المعنى الداخل لاسـم لومان وعلى أية حال فأول ما يذكره الواحد عنه هو (ويلى) فآرثر ميللر يعالج موضوعه بعطف وحزن اما المررايس فيعالجه فى كره وارتعاب • والواقع أن ميللر يعبر عن الكثير من اتجاه الخمسينيات عندما تنفجر ليندا لومان ساخطة على تصرف ولديها ومعاملتهما المتحجرة لأبيهما (فقد تركاه وحده فى ملهى ليلى وخرجا مع فتاتين) قائلة فى اصرار « لابد من العناية بمثل هذا الشخص » ولسوف تبذل العناية بالفعل على مدى الخمسينيات •

واستخدامنا « الخمسينيات » هنا فيه بحبوحة بحيث يشـمل اية مسرحية تنبض بصفة خاصة بروح ما بعد الحرب • لقد اوذيت

العلائق الشخصية فى مسرحيات الحرب وكان ذلك جزءا من الثمن الذى دفع لحساب الفعل الضرورى على أن بيت القصيد كان بالفعل قد تغير فى مسرحية ميللر التى كتبها عام ١٩٤٧ وهى « كل ابنائى » فجسامة الخيانة التى ارتكبها جوكيلر عادت عـليه بالوبال وذلك بالاثر الفادح الذى جلبته فيما بعد على عائلته · لقد خان فوق كل شىء مسئوليته كانسان وكأب ولقد عالج جـون هوايتنج نفس الموضوع فى مسرحية ، يوم القديس » (١٩٤٨) « وأنشـــودة التقدم » (١٩٥٢) كما عبر عنه أوجوبيتى تعبيرا بديعا فى مسرحية « حوض الزهور المحترق » (١٩٥٢) فالشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية هى شخصية السياسى جيوفانى وهو رجل يضع السياسة فى المقام الأول ثم من بعدها الناس وظل كذلك الى أن انتحر ابنه الشاب ـ اذ لم يجد ما يحبب اليه العيش فى حـــوض الزهور المحترق وهو ما تحول اليه العالم بفعل والديه · كان الفراغ الروحى يفغرفاه كما حدث فى العشرينيات · وكان هؤلاء الكتاب يرفعون جهيرة صوتهم استنكارا له ـ كذلك الاسـتاذ المذعور فى مسرحية بريستلى « شجرة الزيزفون » ١٩٤٧ الذى كشف عن اربعة صفوف مختلفة من خيبة الأمل بعد الحرب داخل نطاق عائلته ذاتها ـ ثم لم تلبث اصوات التحذير أن تخفت حدتها شيئا فشـــيئا · فجون هوايتنج لم يكتب شيئا بعد عام ١٩٥٢ لمدة تكاد تقرب من عشرة اعوام · ونرى كريستوفر فراى فى مسرحية « فينوس موضـــع النظر » (١٩٥٠) يجعل من موضوع التداخل الشخصى مجـرد اشارة غير محسوسة أو « رسالة » عابرة وظل الحال كذلك بل ربما بصورة أهون وأضأل فى مسرحيات دينس كنان · كان أوان التحذير فيما يبدو قد مضى وانقضى · وكان الكتاب الجدد وعلى رأسهم بيكيت و يونسكو قد بدأوا يكتبون مسرحياتهم التى تقطر ذاتية من اعماق الفراغ · (يلاحظ أن ظهور مدرستهم يتفق اتفاقا دقيقا مع أحلك ساعات الحرب الباردة وزمهريرها ولو أن الاتفاق والمصادفات قد تذهب بنا مذاهب بعيدة المدى) ·

ومسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » ١٩٥٢ كانت من احسن مسرحيات هذه العشرية فشخصيتا الأفاقين فيها بملالهما وخوفهما من الالم وفتات الحب والكره عندهما صورة مصغرة بالغة التأثير لحالة الجنس البشرى كله وهى حالة لا تتطلب فعلا أو ليس فى الفعل جوابها اذ لا يوجد فيما يرى فعل يمكن عمله « لاشىء يعمل » لقد رسم تشابك فى العشرينيات صورة مماثلة فى « آدم الخالق » (١٩٢٨) ووصل الى نفس النهاية العدمية غير أن شخصيات تشابك كانت دمى مسلية تعبر عن امتعاضه الساخر بخلاف شخصيات بيكيت فهى اكثر عمقا اذ كان هو نفسه يشاركها شكوكها وريبها ٠

ولعل يونسكو أكثر من بيكيت التصاقا بمسرحياته كجزء من العالم اما يونسكو فموجود فيها كفريسة للعالم فالرجل الصغير صاحب الشخصية المركزية الذى لايكاد يتغير يعانى اشد الوان العذاب المرعب فهو مجبر على أن يتزوج فتاة ذات ثلاثة أنوف ، ويتخمه الأقارب والمستخدمون بالطعام فى محبة ووحشية ٠ وفى مستراح داره تأخذ جثة فى النمو حتى تصل الى طول ثلاثين قدما (تسعة امتار) ٠ وجميع أصدقائه يتحولون الى قطيع من وحيد القرن ٠ كذلك تحدث حوادث فظيعة « للبروفسور تاران » فى مسرحية آداموف بنفس الاسم (١٩٥٣) ٠ هذه المسرحيات انما هى تجسيم درامى لمخاوف الكاتب ذاته ٠ وقيمتها أن الجماهير تشترك فى هذه المخاوف ولعل هذا هو ما يمنعها رغم جنونها من أن تصبح مجرد تخيلات واهواء ٠

ينضم الى هؤلاء الكتاب جان جينيه كاتب فرنسا الحديثة الملقب بالكاتب المسرحى اللعين فقد ذهب بفكرة التوحد مع جمهوره الى اقصى مدى غير متوقع ٠ فأحد موارده الهامة التى يستمد منها كتاباته اصراره على أن كل فرد فى المجتمع البورجوازى هو فى

الحقيقة مثله (ولعل هذه الفكرة لاتبعد كثيرا عما ذهب اليه الكتاب المسرحيون اليساريون فى العشرينيات) • العجيب فى الأمر أنه يعتبر نفسه لصا مخادعا خائنا شاذ الجنس منحرفا ساديا وماسوشيا وفوق ذلك أهلا للاغتيال ـ وبهذا الشكل يكون الجمهور مثله • فجينيه يستبعد بذلك كل الفضائل المعتمدة كلغو وهراء مقـدما اخوة الشر ـ هكذا دون لف أو دوران ـ كالخير الوحيد الممكن فى عالم هو بالضرورة شر • فبيكيت ويونسكو يغـرقان نفسيهما فى شقاوة الانسان وشكوكه وشعوره بعبث حياته وعدم جدواها أما جينيه فيسير فى نفس الطريق الى غايته الرومانتيكية •

الموجة التالية من الكتاب المسرحيين فى الخمسينيات ، وقد جاءت هذه المرة من انجلترا ، انصرفت عن حالة العبث واليأس هذه وأعادت الى المسرحية الاصرار السابق على العلائق الشخصية مع فارق بسيط• فبدلا من أن تكون العلائق الشخصـية هى أعلا قيمة فى الحياة (واهمالها من أجل قيمة أقل يكون بذلك كارثة عظمى) فهى الآن أى العلائق الشخصـية القيمة الوحيـدة الباقية • فالكتـاب المسرحيون الجدد يجيئون اليها كملجأ من اليأس وعدم الجدوى • فالتداخل العاطفى وعمق الاحساس والتماسك تلك هى السـند التى أقاموها لتعزيز الصرح المتداعى • فنرى جيمى بورتر « انظر الى الوراء بغضب » (١٩٥٦) وحياته حلقة متصلة من الكبت الطويل يحكم على الآخرين بمقدار ما لديهم من احساس • وفى المسرحية التالية لأوزبورن وهى « المرفه » (١٩٥٧) ترفض البطلة الشابة حياة رضية سعيدة فى عالم خطيبها الثرى لأنها قررت أن تظل مع عائلتها التعيسة وكما تقول :

لم يبق لنا غير أنفسنا وعلينا بشكل من الأشكال أن نجد لها السبيل ، لم يعد لنا غير انفسنا •

جرم خطيبها انه منفصل عن آلام الآخرين • وفى مسرحية

« حساء الدجاج بالشعير » (١٩٥٨) لوسكر تقول أم رونى وهى تضم ابنها الواهم :

رونى أتسمعنى ؟ لابد لك من أن تهتم لابد من أن تهتم والا تموت ٠

هذا وروبرت بولت فى مسرحيته « النمر والحصان » (١٩٦٠) يعالج نفس النقطة وهى الحاجة الى التداخل ، التداخل من أجل الافراد لا من أجل القضايا ٠ وفى مسرحية « رجل لكل اوان » (١٩٦٠) يكشف نفس المؤلف عن فكرة من التماسك الشخصى مختلفة جدا عن أى شىء كان يمكن أن يقبل فى الأربعينيات ٠ فسير توماس مور الذى يصور على أنه شخصية عظيمة لا يلقى بالا للأحداث السياسية فى عصره طالما أنه هو ذاته لا يتأثر بها ٠ فهو يرفض أن يدلى بشىء يخالف ضميره ولكنه فى نفس الوقت يرضى بألا يفصح عن معارضته لهنرى الثامن ٠ وشبيه به بطل ارشيبولد ماكليش فى مسرحية « ج ٠ ب » (١٩٥٧) والمفروض انها ترجمة عصرية لسفر يعقوب ولو انها فى الحقيقة لا تحمل ارتباطا بالحاضر اذ لم ينجح ماكليش فى جعل شخصياته عصرية الغاية ـ فهى مثلا تجاوب على حرب هيدروجينية بايمان من العهد القديم بأنها نقمة الهية على ضحاياها من الافراد ٠ غير أن ج ٠ ب نفسه ينطق بروح الخمسينيات عندما يعلن بكلمات سفر يعقوب ٠

سأظل حتى الموت متمسكا

بأيمانى لا احيد عنه قيد أنملة

قبل ذلك بعشر سنوات أو خمس عشرة سنة كان السؤال الهام الذى يسأل هو عند أى حد ينبغى أن يحيد عن ايمانه ٠ فبعد كل البلايا والمصائب التى هطلت كالمطر فوق رأسه ينتهى يعقوب الى انه مهما تسؤ الاحوال ومهما يبد من عدم الجدوى فما يزال فى

الامكان أن يحب الناس بعضهم بعضا فتماسك الشخصية والعلائق الشخصية هما الحماية الوحيدة من الفراغ •

لقد صور آرنولد وسكر تصويرا دقيقا التغير التام الذى حدث منذ الثلاثينيات فى ثلاثيته عن عائلة كاهن • تبدأ المسرحية الأولى « حساء الدجاج بالشعير » (١٩٥٨) فى عام ١٩٣٦ اذ نرى أسرة كاهن مشغولة بعمل المظاهرات ضد الفاشية بينما يتأهب أصدقاؤهم للرحيل للحرب الاهلية الأسبانية وهناك تطلع واهتمام بمستقبل الاشتراكية • الجو معبأ بروح من التفاؤل والنشاط السياسى • والمسرحية الاخيرة فى الثلاثية « أنى أتحدث عن بيت المقدس » (١٩٦٠) تجرى حوادثها فى اواخر الخمسينيات ونرى فيها أدا ابنة الاسرة وزوجها ديف فى بيت فى الريف • ديف يحاول أن يتكسب عن طريق انتاج الأثاث المصنوع باليد • وهو يفسر لماذا ترك المدينة فهى تهدر آدمية الرجال فى المصنع الذى كان يعمل به • اما هنا فى الريف :

ذلك الجرن سيكون ورشتى • هناك سوف أعمل وهنا على بعد عشر ياردات منى ستقيم اسرتى حيث أستطيع أن اراهم واسمعهم ولا أريد أن اتزوج من أغراب فقد رأيت المدينة تجعل من الأزواج والزوجات أغرابا ولكن ذلك لن يكون لى ولزوجتى ! •

تضاءلت أمانى الاشتراكية العريضة التى عرفناها فى «حساء الدجاج بالشعير » الى مجتمع العائلة • لم تعد المنظمات والحلول الخاطفة شأنها شأن البطل ــ لم تعد مقبولة • الناس الآخرون هم وحدهم من يعتد بهم •

وهناك امثلة عديدة لهذا التركيز السائد على الافراد • فالكاتب مونترلان الذى كتب خلال الحرب مسرحيات رمزية سياسية مثل « ملكة بعد الموت » فضل الآن أن يتفحص التوتر النفسانى بين اعداد صغيرة من الشخصيات ــ وهو موضوع قد يكون انسب

تشكل القصة البروستية (نسبة الى بروســــت) • ومن انجح المسرحيات فى السنوات الاخيرة فى لندن مسرحية لهارولد بنتر اسمها « الحارس » (١٩٦٠) وهى تركز كلية على العلاقة بين افاق واخوين يحاول أن يكسب رضاء كل منهما • تقع حوادثها فى غرفة عجيبة الشأن وليس لأحد من الشخصيات الثلاث أى اتصـــال ملحوظ مع العالم الخارجى • فضلا عن أنهم بخلاف أفاقى بيكيت فى مسرحية « فى انتظار جودو » لا يناقشـــون الموضوعات الأزلية عن معنى الحياة • كل ما يفعلونه هو أنهم يتعاركون عمن ينام على سرير معين أو يضعون الخطط أو يتذمرون • ومصدر التسلية فى المسرحية يجىء مباشرة من الطريقة التى يفعلون بها هذه الاشياء • وفى أحسن حالاتها تعد جوهر المسرحية الطبيعية •

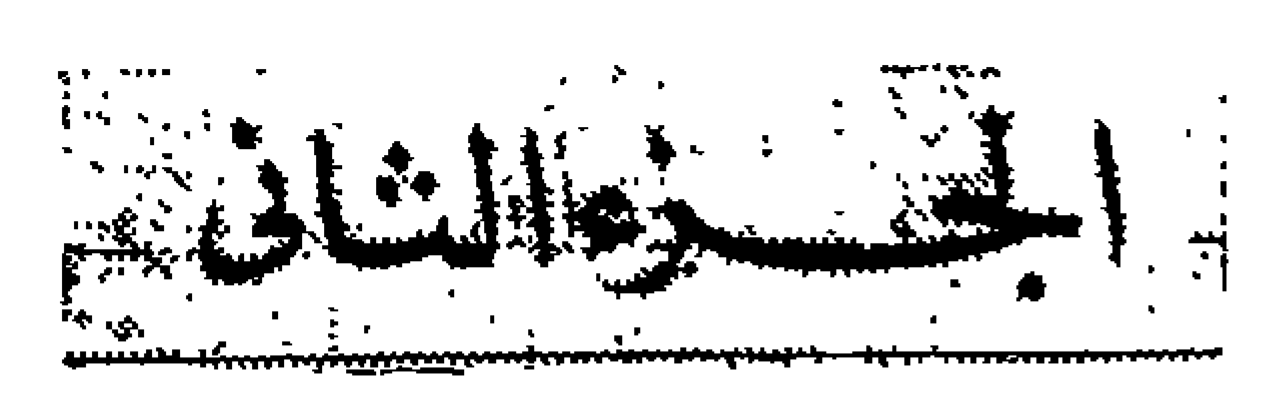
ويمكن أن نقارن بها مسرحية لجاك جيلبرولو اختلفت عنهـا غاية الاختلاف وهى « الصلة » (١٩٦٠) فهذه مسرحية عن مدمنى المخدرات الذين نراهم على المسرح فى انتظار نشـــقه الهيروين أو متسكعين بغير هدف فى حوار بديع طبيعى • وأعطيت المناظر خدعة كاطار لوحة من خداع البصر حتى تبدو أكثر واقعية •

وتقول الرواية ان كاتبا جمع سخافات حقيقية وطلب اليهم أن يمثلوا نصا كتبه • فعندما يصعد الى المسرح ليشكو من انهـم لا يلتزمون النص يستنتج الجمهور من هذا أنهم يرتجلون النرثرة • ثم أن مصورا فوتوغرافيا يصور فلما لهم يظل يتمتم مدهوشا : « هكذا تكون هكذا تكون فى الواقع » ويأمل جيلبر أن يشـــارك الجمهور هذا الرجل فى تصديقه ولكن معظم الجماهير لا تفعل ذلك نظرا لما فى الرواية من تضاربات غير أن نية جيلبر هى الرابطة هنا • « هكذا تكون فى الواقع » يمكن أن تؤخذ كشعار لمسرحيات حديثة عديدة لقد عرض علينا كيف يكون الأمر فى الواقع فى سالفورد وفى ستينى وفى ليفربول عند بناء حائط فى غرفة نوم طالب جامعى • وهذا الأسلوب فى اعلى درجاته جدية كما فى

« الصلة » يبدو امتدادا للطبيعية ـ وعمليا هو ضرب من السلوكية، كلمات مأخوذة من كراسة مذكرات عالم فى الاجتماع • وفى الطرف الآخر المقابل للجدية هو مجرد انغماس فى اللون المحلى • على أنه فى كلتا الحالتين يميل الى الاعتماد على المكان المعين وعلى السير دون حبكة أو فكرة •

هذه السلوكية فى الواقع هى الحد الاقصى للتركيز على الناس فى ذاتهم • على الأقل ثلث مسرحية ألون أوين « التقدم الى المنتزة » (١٩٦٠) يمضى مع اربعة شبان يضيعون الوقت بالطريقة التى يضيعه بها الشباب • وربما يبدو ذلك من حيث الشكل المسرحى غاية فى التحرر ولكنه فى الواقع محدود جدا • والناس لا يختلفون أينما وجدوا والجماعات غير العادية كمدمنى المخدرات مادة أنسب فى العادة لبرنامج تسجيلى •

أما مسرحية الستينيات فيجمل بها أن تنصرف عن الغاية السلوكية وعندى من الظن والأمل أن يكون اتجاها نحو شىء أكثر حدة ونشاطا وذكاء ، شىء اكثر اهتماما بالمسائل الخلقية ، شىء يشبه فى الواقع عمل اريك بنتلى ومثاليته فى الكاتب المسرحى كمفكر •



الأسلوب

نحو مسرحية شعرية

يرغب الشـــعراء دائما فى كتابة المسرحيات ، كما أن الكتاب المسرحيين يراودهم الشعور بأن مسرحياتهم تزداد جودة اذا كانت شعرا • والفكرة هى أن الشخصيات الدرامية يجب أن تكون اكبر من الحياة كما أن اللغة الدرامية يجب أن تكون اكبر من النثر الذى تحدث به جنتلمان موليير البورجوازى دون أن يدرك • ولقد ذهب البعض فى أخذهم بهذا المذهب الى حد التمسك بأن الدراما مالم تكن شعرية فهى ليست من الدراما الحقة فى شىء •

والدراما الشعرية عند الكثيرين معناها لسوء الحظ أن تكون شيكسبيرية ولعل أفحل الذنوب التى سوف تواجه شيكسبير يوم الحساب هو الانتاج الدرامى لمقلدية فلغته السخية ووزن ابياته أن هما الا شرك شعرى وقع فى حبائله كتاب مسرحيون على مدى ثلثمائة عام وما يزالون يقعون • عندما كنت ادرس فى مدرســة للدراما فى امريكا أذكر أن طالبا كتب مسرحية شعرية كانت موضع اعجاب كبير وكانت حوادثها تجرى ابان الحرب الأهلية الامريكية • يقول ضابط من ضباط اليانكى فى أحد سطورها عن ابنه البطل :

لقد مات كما يموت الملوك ــ هذا الغلام •

مثل هذا الجمال المعمول ــ غير الحر ــ مايزال يتخلل كثيرا من المسرحيات الحرفية ولعل أول ما يشعر المرء فى أغلب الاحوال بأن المسرحية الجديدة فى المسرح منظومه هو وقع مقاطعها وانتهاء المعنى عند انتهاء السطر • والمتفرج العادى اذا لحظ الشعر دون أن يجده مضحكا فمن المحتمل أن يستجيب له ــ كذلك يبدو أن بعض النقاد يفعل ذلك • وفى رأى الكثيرين أن مسرحية « اليصابات الملكة » (١٩٣٠) هى خير ما كتب ماكسويل أندرسن • فلغتها وضربها

الموسيقى وأسلوبها وموضوعها مستقاه كلها من روح العصر فيما عدا الفتوة فهى غائبة مفتقدة والمسرحية رغم جودة صنعتها أن هى الا مأساة تقطر بالمشاعر وربما كانت أولى بباكورة القرن الثامن عشر لا السادس عشر أو العشرين • فأنت ترى فى اليصـــابات واسكس رغم فحولة اعمالهما ورهبتها مجرد شخصين لطيفين •

مثل هذه المسرحية ليست اخراجا جديدا وليست اقتباسا فهى ليست فى قدر « فرمير » لفان ميجيرن أو فى قدر عمل فيلاسكيز ورمبرانت المجدد على يد بيكاسو • انما هى مجرد تدريب فى قرض الشعر • عمل نفس الشىء فى انجلتره لورنس بنيون وجوردون بوتوملى اللذان كتبا سلسلة من المسرحيات الشكسبيرية الاسكتلندية وخير ما توصف به أنها الابناء غير الشرعيين لتخاريف ما كبث • لقد قلب بوتوملى فى مسرحياته المتأخرة بدرجة مقبولة عناصر من مسرح نو فجاءت النتائج شائقة من الناحية الفنية ليس غير وذلك لتخصصها القاصر على اهل الطريقة • على أن كاتبا امريكيا هو بول جودمان حقق فيما بعد عملا ممتازا وذلك بأن كتب مسرحية كاملة على طريقة نو من حيث الشكل هى « اطفىء النور » وموضوعها حادث من حوادث المرور •

واضح أن هذا النوع من التطعيم الأكاديمى ليس السبيل الى المسرح الشعرى الحديث (اطفى ء النور بعد كل شىء يمكن القول بانها تجمع بين التقليد والواقع العصرى ولو أن ذلك قد يحط من قدر الفكرة الى الأبد) كما أن عمل كتاب مثل كلوديل ويتس لن يؤدى ايضا اليه ، فلقد كتبوا شعرهم فى الشكل الدرامى دون أن يبذلوا شيئا من العناية بمتطلبات المسرح • وقد لاينطبق هذا على كل ما كتبوا ولكنه ينطبق على غالبيته « فالمياه ذات الظل » (١٩١١) مكانها المناسب فى مجموعة شعره لا بين مسرحياته • كذلك « فسحة الظهيرة » (١٩٠٦) و « الخف الحريرى » (١٩٢٢) اللذان كتبهما

تنودبل سوف يصيبهما - بعد ان تخلق جدتهما - ما أصاب « سنسى » لشيلى فهى تذكر ولكن لا تمثل

أين اذن يكون الطريق ؟ ان اى مناقشة للموضوع يجب أن نبدآ باليوت • لأنه فى شعره وهو درامى جدا قد ادخل أسلوبين من النظم انتفع بهما كثير من المسرحيات الشعرية الحديثة • فلقد ادخل اولا التكرار الذى يركب الرأس :

ما هذا الصوت ؟

أهو صرير الريح تحت الباب ••

وما هو هذا الصوت الآن ؟ ماذا تفعل الريح ؟

مرة ثانية لا شىء لا شىء •

الا تدرى شيئا • الا ترى شيئا ؟

الا تذكر شيئا ؟

القفر ١٩٢٢

وأدخل ثانيا وهو الأهم الوضوح والشكلية العجيبة فى :

لم تكن هناك معلومات فواصلنا السير ووصلنا فى المساء ، فى موعدنا ، ووجدنا المكان ، تستطيع أن تقول أن الأمر مرضى •

(رحلة المجوس ١٩٢٢)

أعاد اليوت الى الشعر ألفاظا وعبارات عادية وهذا بغير ريب واحد من أهم ما حققه، ولا نقصد بذلك الألفاظ المعبرة التى تستخدمها الطبقة الدنيا بل نقصد الألفاظ الادارية الروتينية التى تستخدمها الطبقة المتوسطة والتى تبدو نقيضا للشعر فكلمة مرضى (ترجمتها الانجليزية) واحدة من هذه الكلمات ولكنها فى وضعها فى البيت

الشعرى رائعة • ولقد كان لهذه الصفة أى التعبير المباشر غير المزخرف أثر رائع بعيد المدى على الشعر الدرامى الحديث • ولتبين هذا الأثر والتعرف على قدره ما عليك الا أن تقارن الوضوح الصارم لترجمة جيدة حديثة للتراجيديا الاغريقية (كترجمة فيليب فيلاكوت « للأورستيا » طبعة بنجوين) بالترجمة الخيالية المغربة لجلبرت مورى وأسلافه فى عصر فيكتوريا ••

وعندما بدأ اليوت نفسه يكتب مسرحياته فى الوزن المعروف بالبحر الأيامبى (الرجز) الذى جعله القرن التاسع عشر ملحوظا بشعريته ، وقرر أن يستبدله بمجموعة كبيرة متنوعة من الأوزان وضروب التوقيع وأساليب النظم الحديث اذ أن الشعر فى رأيه لا ينبغى أن يكون مجرد متعة اضافية للجمهور المثقف أو طبقا آخر الى جانب الطبق الرئيسى وهو المسرحية وانما ينبغى أن يكون منظما حساسا لتجاوب الجمهور • فى الجانب الآخر من الأطلنطى كان ارشيبولد ماكليش يطرح هو أيضا البحر الأيامبى وانما لسبب مختلف قليلا • فهذا الضرب يميل عند نهايته الى اعلا بينما اللهجة الامريكية تميل عند النهاية الى أسفل • على أن اليوت وماكليش التقيا فى عزمهما على ايجاد مسرحية شعرية حقيقية للقرن العشرين •

وكان من حظ المسرحية الأولى لاليوت وهى « جريمة فى الكاتدرائية » (١٩٣٥) أن كانت نقطة البداية وفى نفس الوقت قمة المحاولة لاستخدام الشعر الحديث كلغة للدراما • لقد حقق جميع اهدافه فى هذه المسرحية • فاللغة على لسان الشخصيات بدت أمينة وطبيعية بينما الضروب والأوزان عكست عكسا دقيقا تغيرات الحال والمزاج • والأمثلة كثيرة فى ثنايا المسرحية على أننى أضرب مثلا بمقطوعة تتحدث فيها الجوقة عن الشئون الصغيرة فى حياتهم اليومية ثم بعد ذلك عن الخوف الجديد الذى استولى عليهم والانتقال واضح وسليم •

شهدنا حوادث الميلاد والموت والزواج
ومرت علينا شتى الفضائح

وعرفنا الضحك واللغو والثرثرة
واختفت فتيات عديدات دون
أن يعرف أحد أين أو لماذا
وبعضهن لن يستطعن ذلك

والآن يستولى علينا خوف عظيم
ليس من واحد بل من كثير
كخوف الولادة والموت
عندما تراهما وحدهما منفصلين فى فراغ ·
نحن خائفون من خوف لا نعرفه لا نستطيع ان نواجهه ولا احد
يدرى كنهه ·
قلوبنا ممزقة وأمخاخنا كالبصلة ذات الطبقات ·

وارواحنا ضائعة فى خوف نهائى لا يدرى أحد كنهه ·

عند نقطة معينة فى هذه المسرحية يستخدم اليوت قافية ثنائية ليوحى ايحاء بديعا بسطحية الاغراء الأول واذ يستخدم ضربا آخر من القافية الثنائية يستطيع اعطاء أثر مضاد تماما وهو حالة توماس الجديدة ، حالة الهدوء المقيم · فبهذا النظم الدرامى المتنوع الجديد لابد أن أى شىء قد بدا ميسورا الا أن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » حالة خاصة فهى مسرحية من طراز الباجنت ، حية اللوحات خلابة المناظر تجرى احداثها بعيدا فى عهد بعيد كما تشتمل على جوقة ـ وهو أمر طبيعى ـ قوامها اهالى كانتربيرى · غير أن الصعوبات بدأت فى الظهور عندما حاول اليوت نفسه وغيره من المسرحيين أن يوسعوا نطاق هذا الشعر الدرامى ·

كان فى مقدور أودن وسبندر وماكليش أن يحققوا بالضروب والقوافى نتائج طيبة كالتى حققها اليوت غير انهم ما أن يحاولوا نقل

الزمان والمكان من القرن الثالث عشر الى القرن العشرين حتى يجدوا الشعر قد تعثر . فمن المقبول جدا أن ترى توماس والمغرين وأهالى كانتوبرى يدلون ببلاغات بدل أن يتحدثوا الى بعضهم البعض ـ فالمسرحية بعد كل شيء وفوق كل شيء ليست سوى مناظرة فى الخلق ـ أما أن ترى رجال البنوك فى مسرحية « ذعر » (١٩٣٦) لما كليش يقولون وقد واجهتهم كارثة ١٩٢٨ ماسوف نذكر فأمر يبدو غريبا نوعا ما :

من ذا نحارب ؟
من ذا نرى ؟
من ذا نرى لنحارب ؟
لا أحد ـ ما من أحد ، ما من شيء .
نحارب الضباب نحارب ظلام الليل فلا نجد احدا
لا أحد أمامنا لا أحد !
الأكوام التى لا حراك فيها ،
التراب الأسود ،
الصدأ فوق خطوط الحديد ،
ما من احد هناك .
السكون يخيم فى الوديان
والمصانع لا نور فيها عند الغسق
والأربطة مفكوكة فى الأفنية
ما من احد هناك
لا شيء
راكبو العصى وراكبو الطرقات والماء
يفرون بعيدا من لا أحد
الأحمال فوق السيارات
ومن بعيد ومن لا احد
يفرون ....

فرجال البنوك فى هذه المقطوعة يغنون بعضها كجوقة وينشدون بعضها كقطعة من الشعر التأثرى الحديث وليس فى هذا أو ذاك ما يمت الى واقع حياة رجال البنوك العصريين • فالمشكلة هى أنه اذا كانت الشخصيات العصرية تتحدث شعرا فالاحساس بالواقعية يضيع واذا تحدثت واقعيا فالاحساس بالشعر يضيع كما نرى فى هذه السطور من احدى تمثيليات ماكليش الاذاعية •

اليصابات : أيعرف بعضكم بعضا ؟

هذه أليس ليام ياسالى ؟

أنت تعرفين اليس ياسالى اليس كذلك ؟

سالى كيو ، هارى كيو •••

أوليفر اتعرف اسرة هالسى ؟

هذا اوليفر اورن ياهيلين

مستر ومسزكيو يا أوليفر

(*هذه الموسيقى تسللت إلى فوهة المياه ١٩٣٥*)

هذا (النص الانجليزى المنظوم) مثل عسير على صعوبة التوازن بين الشعر والأسلوب الطبيعى غير المتكلف • صحيح أن ماكليش استطاع فيما بعد أن يجعل الأسرة فى مسرحية ج•ب (١٩٥٧) تتحادث بأسلوب طبيعى فى شكل من أشكال الشعر غير المقيد ومع ذلك نرى شرطيا يذهب الى أقصى الطرف الآخر فيعلق فى مجال اعلانه عن موت ابنته قائلا :

الموت عظمة تتهته ••• سن من ،

بين الصخور الناسية

وكانت نتيجة هذه الصعوبة أن الشعر اصبح مدفوعا اكثر واكثر الى أفواه جوقة منفصلة • ومسرحيات أودن واشروود تكاد

تكون كلها فى شكل الساندوش ، مناظر من النثر وبينها شرائح من الشعر • وأجود الشعر فى مسرحية « الكلب تحت الجلد » (١٩٣٥) باق كقصيدة منفصلة معروفة :

ما أسعد الأرنب فى الصباح
اذ انه لا يدرى ما يدور بذهن الصائد اليقظان •

وفى مسرحية اليوت الثالثة « حفلة الكوكتيل » (١٩٤٠) قل ما اعتمد فيها من شعر اللهم الا عندما يحول أربعة من الضيفان أنفسهم مع شيء من الحرج الى جوقة من الأوصياء • لم يجد الشعراء بعد أن تخلوا عن تأثير شكسبير سوى فكرة الجوقة الاغـــريقية كالمنفذ الوحيد للشعر الوجداني الذى أرادوا أن يكتبوه • وسرعان ماترك سبندر وأودن واشروود المسرح أما ماكليش فقد وجد فى الاذاعة وسيلة أنسب لهذا النوع من الشعر الدرامى وكتب تمثيليتين جيدتين « سقوط مدينة » (١٩٣٧) وغارة جوية(١٩٣٨) • (لاتقوم مثل هذه الحاجة للاتصال الحقيقى بين شخصيات لا يمكن أن ترى : فى تمثيلية بريخت الاذاعية «محاكمة لوكولوس» (١٩٣٩) يستخدم بريخت الشعر على مدى أوسع من استخدامه له فى المسرحيات) غير أن اليوت وهو أشد تمسكا برأيه من الآخرين وجد لنفســه الحل •

والعجيب فى الأمر أن أحدا •• من هؤلاء الكتاب المسرحيين لم يستخدم الرواية الدرامية رغم أنها من بين أشـــكال الشــعر الدرامى أفضلها من حيث الاهلية وامكان الاعتماد عليها •

لقد أحس الكتاب المسرحيون دائما بالقدرة على رفع شعرهم الى مستوى اغنى من الصور والأخيلة وأعلى وجدانا وذلك عندما تصف شخصية حادثا دراميا ـ وما على المرء الا أن يفكر فى كلام الرسل فى التراجيديا الاغريقية وفى راسين أو فى مسرحيات النو أو فى شكسبير ـ فى كلام الجوقة في هنرى الخامس وفى رواية جرترود

لموت أوفيليا • لقد كان يمكن أن تكون المقطوعات الروائية مركبا لشعر الكتاب المسرحيين افضل من الجوقات الأكثر تأملا التى فضلوا ان يكتبوها • صحيح انها فى يد بريخت ولوركا كانت عظيمة التأثير فبريخت اقتبس كثيرا من تكنيك مدرسة نو فى مسرحيته « دائرة الطباشير القوقازية (١٩٤٥) حيث يروى قصاص فى جانب المسرح بينما تؤدى البطلة تمثيلا صامتا • وبالمثل بينما تجلس جروشا وتغسل الغسيل فى الجدول بعيدا عن خطيبها الجندى يقول الراوية :

بينما جلست عند الجدول تغسل الغسيل
شاهدت صورته فى الماء
وأعتم وجهه بمضى الشهور
وعندما نهضت لتعصر الغسيل
سمعت صوته وسط حفيف الشجر
ثم خفت صوته بمضى الشهور
وزاغت العين واشتدت حدة التنهدات
وانهمرت الدموع وفاض العرق
وبمضى الشهور نما الطفل

وفى نهاية مسرحية لوركا « عرس الدم » ١٩٣٣) وبتأثير أبلغ تروى الأم للجيران الكارثة التى وقعت فى المسرحية :

أيها الجيران ! بسكين ،
سكين صغيرة
فى اليوم المعين ، بين الثانية والثالثة •
قتل هذان الرجلان بعضهما البعض
من اجل الحب •

بسكين
سكين صغيرة
لا تكاد تنقبض عليها اليد
لكنها تسرى فى الداخل
نظيفة خلال اللحم المدهوش
وتتوقف عند المكان
الذى يرتعش فيه ويقع فى الشراك
جذر صرخة مظلم ٠

وليس كل الشعر فى « عرس الدم » موفقا كهذا ٠ كلا فالكثير منه لا نجده مستقر المقام فى المسرحية ٠ ولقد واجه لوركا نفس المشكلة التى واجهها اليوت ، كان كل منهما شاعرا فى المقام الأول يجتذبه المسرح قبل كل شىء كامتداد للشعر ٠ فكيف يتسنى لهما أن يمزجا شعرهما فى المسرحيات ويخلقا حلما شعريا مقبولا ؟ كيف نتجنب مجرد زخرفة الدراما بالشعر؟ وكيف نجعل جمهورا عصريا يقبل النتائج ؟ أن حل كل منهما جدير بان نقارنه بأخيه ٠

لقد وجد اليوت موضـــوعه العظيم فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ولكنه هو نفسه اسماه « طريقا مسدودا » وحتى اذا تركنا الاعتبارات الفنية جانبا فمدى تقبلها محــدود جدا ٠ ان المسرح جانب واحد من جوانب سوق المدينة وهو المكان الذى يريد اليوت ان يكون فيه ـ مع الناس ٠ لقد كان حله أن يجعل مسرحياته المتأخرة تبدو ككوميديات عادية للصالون وذلك باستخدامه العقدة والمناظر التقليدية وكذلك بابتعاده عن الأوزان الشـــعرية المثيرة واحلاله محلها البحر الموقع فى أربعة مواضع بلهجته الحوارية غير المتكلفة ٠ وكان فى الواقع يحاول أن يهرب اصـــداء التراجيديا الاغريقية والخلاص المسيحى الى الصالون ـ مؤملا أن أى شىء سوف

يكون مقبولا هناك • غير أنه ذهب الى ابعد مما ينبغى • ففى تصميمه على أن تتقبل الخنازير لآلئه انتهى به الأمر بأن خبأها كلية فى الجدول • واصبحت مسرحياته تكاد تبدو مماثلة تماما للكوميديات البيتية المعتادة ولقد لقيت النجاح المالى المناسب باقبال الجماهير عليها • اما الناقد فكان عليه أن يتعمق بعيدا تحت سطح تفاهات حفلات الكوكتيل حتى يعثر على معانى اليوت الحقيقية ــ وهى دائما كامنة هناك غير أن البرشامة قد غلفت جيدا بالسكر • ان سبندر وأودن خلفا المسرح وراءهما اما اليوت فقد ثابر وانما على حساب ترك الشعر الدرامى وراءه •

وقبل المقارنة بلوركا قد يكون من الخير أن نذكر كريستوفر فراى فهو عكس اليوت ولوركا على خط مستقيم اذ بدلا من أن يخفى الشعر جعله الأصل فى فنه فالشعر فى كوميدياته كالابجرام عند اوسكار وايلد اساس وصنعة • فهو قد يصوغ خطبة كاملة حول استعارة واحدة منمقا اياها بالمحسنات اللفظية والكنايات والأخيلة البعيدة أو قد يجعل شخصية تتكلم جملة واحدة من اربعة واربعين سطرا فى نفس واحد • وما ذلك كله سوى شكل من أشكال الاستعراض فى يد الصناع الماهر ، ممتع طالما أنت معه ولكنه سرعان ما يحرق نفسه بصورة محتومة • ولقد ظن فى وقت من الأوقات أن فراى كقرينه اليوت طليعة عصر جديد للمسرحية الشعرية غير أن أحدا منهما وان اختلفت الأسباب لم يتمكن من تحقيق ذلك •

فالمسرحية الطويلة الأولى للوركا « عرس الدم » مثلها مثل « جريمة قتل فى الكاتدرائية » عامرة بالفرص الشعرية السهلة وذلك لأنها تتناول بالتصوير أشخاص فلاحين فيهم عنفوان وحدة عاطفة ورغم ذلك فكثير من الشعر يظل منفصلا عن الرواية بشكل لا يحتمل • وهناك مشهد طويل من الشعر المقروض يلقى فيه الموت والقمر خطبا طويلة ومعظم الحوار يتمشى مع الصورة

الشعرية وحدها دون الشخصيات أو الموقف تقول الأم :

كان أبوك يأخذني شأنه شأن أبناء الاصول • دماء شريفة • وجدك خلف ولدا في كل زاوية • لكم يروقني ذلك • رجال ، رجال ، قمح ، قمح •

فهذا التصوير الذى يضع فيه كلمة الرجال الى جانب كلمة القمح فيه اصطناع بقدر ما فى الكلمة الاخيرة للأم التى ذكرتها آنفا من طبعية •

لقد سار لوركا شوطا طويلا لاستبعاد الاستشعار من مسرحيته التالية « ييرما » (١٩٣٤) (يروى أخوه كيف ساءه نجاح المشهد الوحيد فيها الذى عده وجدانيا اكثر مما ينبغى) • على أنه لم يبلغ اوجه فى الدراما الشعرية الا عندما كتب مسرحيته الثالثة الطويلة وهى « بيت برناردا ألبا » (١٩٣٦) وهى لاتحتوى على شعر بمعناه الاصطلاحى غير أن النثر يسمو الى شاعرية درامية فى اللحظات المناسبة • فالبطلة الشابة فى محاولتها للتحرر من أمها يمكن أن تنطلق بما يلى :

لا طاقة لى على احتمال هذا البيت الفظيع بعد اذ ذقت طعم فمه • لن يتأتى لى أن اكون غير الذى يريدنى أن اكون • كل من فى القرية على يحرقنى باصابع من نار • وأولئك الذين يدعون التقوى يتعقبوننى • وسأضع فوق راسى أمامهم جميعا تاج الأشواك الذى هو من نصيب عشيقة الرجل المتزوج •

تلك حقا هى لغة الدراما الشعرية ثم ان المسرحية الى جانب ذلك شعرية فى غير هذا المعنى فهى فى مجموعها كالقصيدة ، صاغ لوركا بنيانها كنسيج سداه ولحمته التصاوير والرموز كما يصوغ الشاعر القصيدة • والمشهد ذاته يقدم صورة كاملة لهذه الدراسة الخاصة بسيطرة الأم ــ فالحوادث كلها تجرى داخل منزل برناردا البا ــ حيث يناضل بناتها الخمسة للخروج منه •

فهذا الشكل من الدراما الشعرية الذى واصله فى بعض

مظاهـــره تنيسى وليامز هو ما عنيه آرثر ميللر عندما كتب فى مقـــدمة مسرحياته : انى أعد القصيدة الكامنة فى كل مسرحية ضرورة عضوية لأجزائها • لقد قتل الفاشيون لوركا عقب كتابته « بيت برناردا ألبا » وهو فى الثامنة والثلاثين من عمره • ولو امتد به العمر لما سطر فيما يحتمل بيتا واحدا مرة ثانية من الشعر الموزون ولكنه رغم ذلك كان سيعد اكبر كاتب مسرحى شعرى فى عصره •

سيؤدى هذا الى الرأى العجيب الذى ننتهى اليه وهو أن المسرحية الشعرية الحقيقية فى هذا العصر منثورة • فاذا تركنا جانبا الناحية التصويرية للشعر التى يمكن أن تجعل المسرحيـــة بأسرها قصـــيدة رمزية وركزنا على الناحية التوقيعية فان هناك طريقتين يمكن أن يشكل فيهما النثر ويسمو حتى يحقق التأثير الشعرى الأولى فى داخل الكلام والثانية من متكلم لمتكلم فى التموج الرقيق للحوار •

ولعل كتاب مسرح آبى هم أول من شكل كل كلام منثور الى شىء قريب من الشعر • ومع ليدى جريجورى ظلت الأداة سطورا موزونة لا نهاية لها مملة كزفير رئة صناعية فمثـلا من مسرحية بوابة المرمى (١٩٠٦) •

ميرى كوشين : ما الذى يعنيه الرجل ؟ لا يمكن أن يكون دنيس قد مات ؟

حارس البوابة : لقد مات منذ فجر الأمس وهناك رجل آخر فى حجرته سأذهب لأرى من يحتفظ بملابســه اذا شئت أن تأخذيها •

ميرى كاهيل : فى السماء رحمة دائمة حيث لا توجد على الأرض رحمة • لسوف يلقى الرحمة محل الشدة التى ألفها على أيدى الرجال •

لقد تحرر سينج من التزام النثر المقفى وابتدع طريقة تنفجر كل خطبه فيها بفوضى من الألوان ثم فى النهاية تنبثق دائما كالألعاب النارية الجيدة عن هطل اضافى غير متوقع من النيازك ٠ ومثل ذلك من « العوبة العالم الغربى » (١٩٠٧) يقول كرستى ماهون :

من الخير أن تعرف كم هو موحش أن تمر بالمدن الصغيرة ، وأضواؤها تتلألأ على الجانبين بالليل أو أن تطرق اماكن غريبة تستقبلك فيها الكلاب بالنباح وتشيعك بالنباح أو أن تذهب الى المدن الكبرى فتسمع تهامس العشاق وقبلاتهم فى الزوايا والظلال بينما المعدة منك خالية جائعة والقلب فى هبوط ٠

مثل هذا الاطناب لا يعجب كل الناس (وصف كينث تينان مرة عبارة سينج النمطية بانها تجر فى ذيلها علبة من الصفيح مليئة بالمترادفات) ٠ على أن سينج كان ايضا قادرا على أن يستخدم أسلوبه التعبيرى ببساطة أخاذة ٠ فى نهاية مسرحية ديردر رجل الأحزان (١٩٠٩) تقول المرضة العجوز :

لقد مات ديردر ومات نيزى ٠ لو أن اشجار البلوط وكذلك النجوم تموت قهرا وحزنا لأظلمت السماء وأوحشت الأرض وتعرت فى ليلتنا هذه بامين ٠

ولقد انتقل هذا النثر المعلى مع وشاح الرئاسة لكتاب مسرح أبى من سينج الى شون أوكيزى الذى كتب هزلياته الثلاثة الغنية خلال العشرينيات (وهى جونو والطاووس ، خيال الرجل المسلح ، المحراث والنجوم) ٠ ثم ظهر من جديد فى اعمال كتاب مسرحيين اميركيين مختلفين منهم بول جرين (فى بيت كونوللى ١٩٣١)وجون هاوارد لوسون (فى أنشودة المسير ١٩٣٧) وعادة على لسان شخصيات الزنوج وهم كالايرلنديين اللغة المحسنة طبيعة عندهم٠ ويستمر ظهور هذا النثر هنا وهناك كما هو الحال فى مسرحيتى

جون اردن « عش كالخنازير » (١٩٥٨) « ورقصة الصول مسجريف » (١٩٦٠) .

على أن النمط الثانى من الشعر المنثور هو الأكثر شيوعا فى مسرحيات القرن العشرين والذى يبدو أنه ينمي الى أبعاد اكبر أثر الحوار المكون من ملحوظات قصيرة متوازنة وهو نوع من ستايكوميتا الجاز .

ولقد اكتشف الكتاب الساخرون التعبيريون من امثال كايزر ونولر وتشابك كيفية استخدام هذه الطريقة . فى مسرحية الحشرات « لتشابك يفسر المهندسان من النمال للشريد لماذا كان القضاء على الاجناس الأخرى من النمال ضرورة ، فهما يقولان ان ذلك امر جوهرى لصالح المجموعة » ثم يوسعان :

المهندس الثانى : الصالح العام فوق كل شيء

كبير المهندسين : مصالح الجنس ـ

المهندس الثانى : مصالح الصناعة ـ

كبير المهندسين : مصالح الاستعمار ـ

المهندس الثانى : مصالح العالم ـ

كبير المهندسين : مصالح الدنيا ـ

المهندس الثانى : اجل اجل هى هذه

كبير المهندسين : كل المصالح تهم المجموعة

المهندس الثانى : لا مصلحة الا للمجموعة

كبير المهندسين : المصالح تحمى المجموعة

المهندس الثانى : والحروب تغذيها

صحيح أن هذا بعيد جدا عن أى ضرب من ضروب الشعر ولكنه مناسب ومؤثر فى موقفه الدرامى المحدود المجال وخاصة

فى الطريقة التى ينهى بها السـطر الاخير تتـابع الحوار بمنطق المقتنع •

هذا النمط من الحوار الدرامى يجرى عادة بين اثنين ، فصوتان اثنان يمكن أن ينطلق بينهما الحوار الموقع وينتهى نهاية موفقه ولكنه بين ثلاثة أو أربعة أصوات ينطمس ولا يبين • استخدمه كوكتو استخداما بديعا فى « عروسى برج ايفل » (١٩٢١) عندما نسـمع جهازى جرامافون يرويان الحوادث العجيبة وكل كلام الشخصيات بينما الراقصون يجسدون بحركاتهم الفعل المسرحى • واليوت هو الآخر مارس تجريبه فى مقطوعته الدرامية « سوينى أجونستس » (١٩٢٧) • ولكنه وصل الى القمة ـ ويمكن فى هذه الحالة وصفه بالشعر ـ على يد صامويل بكيت فى ذلك الحوار الذى جرى بين الشريدين فى مسرحية « فى انتظار جودو » (١٩٥٢) فهذان الشريدان اللذان ما يفتأ الملال يهدد طول انتظارهما يصفان جولة من أطول جولات حوارهما فى شىء من الاعتزاز بأنها ركضة لا بأس بها وتكاد ترى فى أية صفحة من صفحات النص توقيع الركضة • وفى بعض هذه الركضات يقول استراجون فى محاولة منه أن يستوضح موقف جودو فى ذهنه وهو المصاب بداء النسيان •

استراجون : الا تذكر ما الذى طلبناه منه ؟

فلاديمير : الم تكن هناك ؟

استراجون : لا بد أننى لم أنصت

فلاديمير : أوه ••• لاشىء على وجه التحديد

استراجون : ضرب من الصلاة

فلاديمير : بالضبط

استراجون : ضراعة مبهمة

فلاديمير : تماما

استراجون : وبم اجاب ؟

فلاديمير : بأنه سينظر فى الأمر

استراجون : بأنه لا يملك الوعد بشىء

فلاديمير : بأنه سوف يفكر فى الموضوع

استراجون : فى صفاء بيته

فلاديمير : يستشير عائلته

استراجون : أصدقاءه

فلاديمير : عملاءه

استراجون : مراسليه

فلاديمير : كتبه

استراجون : حسابه فى البنك

فلاديمير : قبل اتخاذ قرار

استراجون : الاجراء الطبيعى

فلاديمير : اليس كذلك ؟

استراجون : اظن ذلك

فلاديمير : وأنا أيضا (سكوت)

هذا الحوار يمت فى كثير لفن الموزيكهول القديم عندما كان يشترك اثنان فى ديالوج سريع موقع ملىء بالتكرار والتفنيد ٠ونفس الشىء ينطبق على مسرحية اوكيزى « الطاس الفضى » (١٩٢٨) فى مناقشة عن ضابط الجيش عالى الرتبة :

حامل النقالة الثانى : يأكل جيدا ؟

الباقون (فى كورس) : آه ٠٠ يأكل جيدا :

حاملة النقالة الثانى : ينام جيدا ؟

البـــاقون : آه ٠٠ ينام جيدا :

حامل النقالة الثانى : يعط جيدا

البـــاقون : آه ٠٠ يعط جيدا :

حامل النقالة الثانى : يحارب جيدا ؟

البـــاقون : نابو ٠٠٠ انما يفكر للعسكر المحاربين :

فى رأى كتاب مسرحيين كاليوت ودوس باسوس وبريخت على ما بينهم من تباين أن حياة جديدة ينبغى أن تدخل على المسرح من الموزيكهول والكاباريه وان تأثير هذه الفنون ما يزال مستمرا فى قوة ٠ فالموزيكهول المضمحل زود جون أوزبورن باطاروزمز لاضمحلال انجلتره (المرفه ١٩٥٧) ٠ ومنذ مسرحية « انظر الى الوراء بغضب » (١٩٥٦) كاد يصبح لازما للشخصيات فى المسرحيات البريطانية الجديدة ذات النزعة اليسارية ان تنخرط فى روتين تلقائى من الغناء والرقص وان تطعم المسرحيات ذاتها بالاغنيات القصار ٠

لقد جاءت أمثلتى للنمط الثانى من الشعر المنثور من مسرحيات دقيقة الأسلوب بعيدة بعدا كبيرا عن أى نوع من الطبعية ٠ على أن نفس انماط التوقيع يمكن أن تستخدم فى الفن الطبعى ٠ فالمحادثة الواقعية تشتمل على نماذج رائعة من التكرار والنقض وأن الكاتب المسرحى اللبق يستطيع أن يضع يده عليها ويسمو بها دون أن يفقدها الاحساس بالحقيقة والواقع ٠ ولعل فى المتتابعة التالية من مسرحية « منظر من الجسر » (١٩٥٥) لارثر ميللر مثلا طيبا على ما نذهب اليه ٠ بياتريس وزوجها ايدى يتجادلان بشأن المهاجرين الايطاليين اللذين تعتزم أن تنزلهما عندهما ٠ يطلب اليها الا تحمل

الهم ٠

بياتريس : (ناظره فى عينيه) : أى هم تعني ؟ أننى لا أحمل هما سواك ٠

ايدى : اسمعى ما داما يعرفان اين يناماى ٠٠

بياتريس : لقد اخبرتهما فى رسائلى بأنهما سيناماى على الأرض

ايدى : كل ما اخشاه هو انك ذات قلب طيب وأن هذه الطيبة ستنتهى بى الى ان انام انا على الأرض معك ويناماى هما فى فراشنا

بياتريس : بربك اسكت

ايدى : ما أن يقع بصرك على قريب متعب حتى انتهى الى النوم على الأرض

بياتريس : متى نمت على الأرض ؟

ايدى : عندما احترق بيت أبيك الم أنم على الأرض ؟

بياتريس : آه بيتهم احترق !

فالاثر تحقق بكل بساطة بالتكرار ، بتكرار « حمل الهم » « والنوم على الأرض » والاحتراق » لقد حاول اليوت محاولة مشابهة فى الشعر الطبيعى وذلك فى اجزاء من مسرحيته « القفر » وفى « سوينى اجونستس » كما استخدمه كليفورد اودتس فى مسرحيتى « استيقظ وغن » و « الغلام الذهبى » فى الثلاثينيات ، بل وفيما قبل ذلك فى عام ١٩١٦ اذ ارهص به كايزر فى مشهد عائلى فى المسرحية التعبيرية « من الصباح حتى منتصف الليل » الا أن الأسلوب اخذ الآن فقط يفرض نفسه ٠ فهو ابرز مواهب هارولد بنتر الذى يستخدم اللهجتين الكوكنى واليهودية كمادته الخام بنفس الطريقة التى يستخدم بها ميللر لهجة بروكلين ٠ وهذا اللف

والدوران والتوقف فى المحادثة العادية فى نظر الكثيرين ليس الا حالة من الفوضى لا تمت بصلة الى الفن ، فالمحادثة المتسمعة فى الدور العلوى من الاتوبيس مثلها مثل الدندنه على البيانو ، ان كان لهذه الاخيرة صلة بالسوناتا فلتلك صلة بالحوار الدرامى • ولكن هارولد بنتر ينغمس فى الموضوع ويلتقط جميع العبارات المكررة والتزايدات التى لا معنى لهـا فى المحـادثة ويسـجلها فاحدى الشخصيات فى مسرحية الخادم تسأل :

يبقى ايه بقى ده بقى ؟

ومثل آخر نمطى :

لى واحد صاحبى فى الشبرد بوش • واخد بالك صاحبى هذا فى الشبرد بوش • فى بيت الراحة ، يعنى كان فى بيت الراحة ، كان مدير لأهم بيت راحة عندهم • كان دايما يفوت لى حتة صابون فى ايها وقت كنت اشقر هناك وأنت سيد العارفين الصابون عندهم أحسن صابون • عمرى ما اتحرمت من حتة صابون فى ايها وقت رحت اشقر ناحية الشبرد بوش •

ويمكن تقدير الأثر المسرحى لمحادثة بنتر الموسيقية اذا عرفنا مدى النجاح الهائل الذى لقيه اسكتش استعراضى له بعنوان « آخر الراحلين » كان قوامه مجرد محادثة عابرة بين بائع صحف عجوز وتابع فى مقصـف للشـاى ويمكن تحليل الاسكتش كله بالتعبير الموسيقى بأنه دخول جديد وقلب • وهذا نموذج منه •

العجوز : كان الشغل عندك جامد من شوية

التـابع : آه

العجوز : كانت الساعة تقريبا عشرة

التـابع : عشرة كانت

العجوز : تفريبا فى الوقت ده

(وقفه)

كنت فايت تقريبا فى الوقت ده

التـابع : تمام تمام

(وقفه)

العجوز : شفت أن الشغل كان جامد شوية

(وقفه)

التـابع : تمام الشغل كان شديد حوالى الساعة عشرة

العجوز : كده تمام

(وقفه)

انا بعت آخر حته عندى حوالى الوقت ده · ايوه كانت الساعة عشرة الا ثلث ·

التـابع : بعت آخر حته عندك ساعتها هه ؟

العجوز : آه كانت آخر جرنال ·· آخر مساء معاى وروحت تقريبا الساعة عشرة الا ثلث ·

جلس شهود الاستعراض مشدوهين هل سيصمد هذا النمط من الحوار والى أى مدى ؟ ذلك ما سوف تكشف عنه الأيام · ولكن الواضح ان شكلا جديدا من الشعر الدرامى قد نما واكبر الظن أنه أكثر واقعية ومرونة من أى المحاولات الاخرى فى هذا القرن ·

استخدام الرموز

الرموز أقدم من الكلام في الدراما ، وجذور الدراما كما نعلم ترجع الى الطقوس البدائية ممثلة بالاشارة والرمز الدورة السنوية للميلاد والموت والبعث أو نموذجا للصيد • ولكن فى الوقت الذى تبرز فيه الدراما كأدب ــ مع ايسكلوس ــ يتضاءل دور الرموز • فالشخصيات وان تظل تحمل آثار الوظائف الرمزية التى يستطيع الباحثون أن يرجعوها لأصولها الا أن الرمز الحقيقى الوحيد فى أجاممنون بمعناه المصطلح عليه اليوم هو البساط القرمزى الذى تفرشه كلتمنسترا لزوجها بقصد اغراء غروره بالمشى فوقه •

وسيكون هذا البساط الشهير نافعا لتحديد ما أعنيه بالرمز فى هذا الفصل • فالبساط فى حد ذاته لا يعنى شيئا الا انه يصبح ذا ذلاله فى علاقته بأفعال اجاممنون • اما انه سيمشى عليه أو لا يمشى ــ اما ان يقع فى خطيئة الغرور او يقاوم الاغراء فهذا اذن هو نوع من الرمز الدرامى ، شىء منظور يمكن ان يستخدم فى الفعل • والنوع الآخر الوحيد هو فى حد ذاته فعل ــ كرحيل سيليا لتصبح مبشرة فى مسرحية « حفلة الكوكتيل » لاليوت ، فمثل هذا الفعل الرمزى يمكن ان يخطط ويناقش ويعترض عليه أو يؤيد وأخيرا يمكن أن يؤخذ به او لا يؤخذ • فموقفها تجاهه سيكشف عن مدى ما يرضى ذاتها أو يكشف عن خبيئتها وهو كالبساط يشتق معناه من الحوادث المحيطة به • وقد يكون فى قولنا ان الرموز الدرامية لا تحمل اى معنى الا اذا اشتبكت فى فعل ــ قد يكون فى قولنا هذا قدر قليل جدا من التعميم فالصارى مثلا يمكن ان يؤخذ فى حد ذاته على انه رمز للاخصاب ولكن هذا ليس سوى معنى تصويرى فى غاية المحدودية اذا قارناه بمعنى كلمة « شجرة »

فى حد ذاتها • فالصارى لا يكون ذا معنى رمزى حقيقى الا اذا أقامه الرجال أو رقصوا حوله أو قطعوه •

والفعل الذى يستخدم الرموز هو كناية والكنايات هى التى تحمل المعانى التامة لا الرموز • ولاكمال المقابلة الكلامية فكلمة « شجرة » المفردة رمز : والجملة التى تستخدم الكلمات كناية والكلمات لا تكتسب معناها الكامل الا اذا استخدمت فى جمل كالرموز فى فعل • والصفة اللازمة للرمز هى أن يحمل القدرة على أن يستخدم •

هذا التعريف يستبعد الكثير مما يشير اليه الكثيرون فى المسرح على أنه « رمز » وقد يكون من الخير ان نفصل هنا بين الرموز والصور • فالرموز يمكن ان تستخدم فى الفعل ـ أما الصور فلا ـ الرموز عضوية أما الصور فوصفية ولنضرب هنا مثلا واضحا ببيت الدمى عنوان مسرحية ابسن فهو صورة وصفية تعكس معنى المسرحية ولكن لا يمكن أن تستخدم فى الفعل ومن الناحية الأخرى فالبطة البرية فى المسرحية التى تحمل نفس الاسم حيوان فعلى فى القصة يمكن أن يحب أو يكره ، يغذى أو يذبح ، فهو رمز •

أحد أنماط الرمز الذى يستخدمه المسرح دون سواه هو الرمز المادى او الرمز المنظور • ربما كتب هومر عن بساط اجاممنون ولكن ايسكيلوس وحده هو الذى اظهره • لقد وصف شعراء القرون الوسطى هذا النمط من الرمز وصفا دقيقا ـ العاشق مثلا وهو يحاول اقتطاف الوردة التى تمثل معشوقته ثم تصده اشواك حيائها أو احتقارها ـ غير ان الكتاب المسرحيين بخوفهم المشروع من التهاوى من قمة الروعة الى حضيض المسخرة تجنبوا الاصطلاح واستمروا على تجنبهم له حتى المائة العام الأخيرة ، وحادث كتسليم ريتشارد الثانى تاجه ثم اختطافه ثانية لا ينم بالضرورة عن شكسبير كما أن البساط القرمزى لا ينم عن ايسكلوس •

أن الحركة التى مهدت الطريق لقيام الرمزية المسرحية الحديثة هى الطبيعية .فعزم زولا ومن تبعه فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على جعل المنظر المسرحى صورة مطابقة تماما للواقع هو الذى أوجد ذلك المايسترو الحديث رجل الاكسسوار : فجأة يعج المسرح بالأثاث وفناجيل الشاى وسلال المهملات والمصابيح والافران وغير ذلك من مستلزمات الحياة الواقعية وكل قطعة منها رمز له كيانه . وعلى ما فى ذلك من تناقض فان زولا قد فتح الأبواب على مصراعيها ليونسكو .

تلقى ابسن تكوين المناظر تكوينيا طبعيا ولكنه استخدمه استخداما أبعد ما يكون عن الطبيعة . فنسيج حواره الدقيق غاية الدقة مختلف كل الاختلاف عن محادثة المجالس والصالونات فضلا عن ان اثاث الصالون وهو امر له اهميته فى الفصل - لم يكن اختياره اعتباطا . ففى كتاب «طريقة ابسن» يقتطف المؤلف جون نورتام من حوار ابسن وتوجيهاته المسرحية الدور الدقيق لكل مصباح أو نافذة أو مخدع . وهو يوضح أنه ما من مصباح يضاء أو ستارة ترفع دون أن يكون لهذا الفعل مغزى رمزى مصاحب للموقف الدرامى . وكثيرا مايهمل المخرجون هذه الامور الدقيقة مما يفوت على الجمهور فهم المعنى المطلوب . على أن ابسن يستخدم الى جانب ذلك رموزا اكثر شمولا تطابق الاطار الطبعى مطابقة تامة ولو ان كيانها الرمزى لا يخفى على أحد . وعلى ذلك فبطة هدفيج البرية فيما هو واضح اكثر من بطة برية كما ان حرق هيدا جابلر لنص أيلرت أقرب الى قتل طفل منه الى جناية أدبية . ان ابسن كثيرا ما يدعى أبا الدراما العصرية وقد يكون فى هذه الدعوى شىء من التجوز ولكنه بلا مراء أبو الرمزية الدرامية العصرية .

لقد استخدم بعض الرمز منذ ابسن استخداما رائعا ومثل طيب لذلك هو المشهد الأخير فى مسرحية أونيل « رحلة يوم طويل دخل فى الليل » ، فالام وهى مدمنة على تعاطى المخدرات تنساق

فى غير وعى بشكل يدعو الى الرثاء وهى تجرجر وراءها ثوب الزفاف الذى اخرجته منذ هنيهة من قلب الصندوق. انها تتذكر أيام شبابها وهذا الشيء الأبيض الباهت المتعثر يرمز فى دقة الى ذكرياتها . يأخذه زوجها منها ويحيطه بذراعيه « برقة تنقصها الرشاقة فى غير وعي وكأنما يود حمايته » وهو بين ذراعيه يصبح شـــيئا أقرب الى نفسها فهو الزوجة الشابة الجميلة التي تزوجها من زمن بعيد والتى انتهت نهاية حزينة الى ما هى عليه .. الى هذا المخلوق التعيس . وفى خطبة طويلة نهائية تتلمس طريقها متعثرة خلال ذكرياتهـــا بلغة أونيل الغريبة المرهقة . وتأثير ذلك كله بالغ محرك للعواطف اقوى مما يمكن ان تقوله الكلمات وحدها ــ اللهم الا اذا كـانت لشكسبير ــ غير أن الرموز فى يد المستويات الأضأل شأنا يمكن أن تهبط الى اغوار التفاهة . فى مسرحية انج « عودى ياصــغيرتى شيبا » يرمز الى شباب الزوجين الكهلين الضائع بكلب صــغير ضال (شيبا أو سبأ) ما تفتأ الزوجة تدعوه من خارج الباب وفى نهاية المسرحية يرمز الى الحالة الجديدة عند هذه المرأة ــ حالة الاثرة وعدم الأنانية ــ يرمز اليها بفعل مثير نادر ــ وهى أنها تطبخ لزوجها طعام افطاره .

وتحليل الطرق المختلفة لاستخدام الرمز المنظور فى المسرح شيء يطول شرحه اذ يمكن أن يمتد من تصميم المنظر بأكمله الى الحوادث الفردية الضئيلة ، من غـــرفة النوم فى مسرحية أونيل « لأطفال الله جميعا اجنحة » التى تتضاءل كلما اشتد احتكاك الزوجين الى اصرار بلانش ديببوا فى مسرحية « عربة اســمها الرغبة » على تغطية اللمبات الكهربائية بظلال رقيقة . ونحن اليوم نقبل هذا الرمز المنظور كاصطلاح درامى مألوف ولكن كى نذكر أنفسنا بمدى جدته النسبية يكفى أن نحاول تخيل الاكسسوار الرمزى كمجموعة لورا من الحيوانات الزجاجية (فى مسرحية تنيسى وليامز ــ «معرض الحيوانات الزجاجية ») على أى مسرح قبل ابسن .

وفى جميع الامثلة التى ذكرتها لم يكن الرمز أو الحـــادث الرمزى هو العمود الفقرى للمسرحية كلها أو حتى لمشهد بأكمله انما كان شيئا أقرب الى الحلية ، نوعا من التفصيل الاضافى وهو الى ذلك بعيد كل البعد عن أن يكون غير ذى موضوع اذ انه يعكس الفكرة المركزية ويقوى انطباع الجمهور بها ٠ لكن المشهد الأخير من مسرحية « رحلة يوم طويل دخل فى الليل » لا يفقد معناه ورواءه اذا نزعنا منه ثوب الزفاف ٠

لقد ظهر اخيرا شكل من الدراما الرمزية يهيىء للرموز مكانا اكثر مركزية بل انه فى الواقع يجعلها تشـــكل وجه المسرحية بأكمله ٠ ويسمى يوجين يونسكو ، وهو أكبر ممارسى هذه المدرسة ، يسمى مسرحه تسمية عكسية فيطلق عليه « المسرح المضاد » ٠ وهى تسمية مضللة والأنسب أن يقال ان اسلوبه يتميز بالافراط فى صفة المسرحية فقد ذهب بعناصر المسرح المميزة له الى اقصى ابعادها٠وخير مسرحياته هى التى تعتمد اعتمادا كاملا على الاكسسوار والمؤثرات البصرية والتى لا مناص من أن يضيع مفهوم معظمها على الورقة المطبوعة ٠

ومسرحيته « ايميدى : أو كيف تتخلص منها » تتناول موضوع زوجين تواجههما مشكلة ضخمة فى مسكنهما ٠ انها جثة رجل ظلت هناك منذ خمسة عشر عاما وهى مستمرة النمو وتهدد بشغل المكان كله ٠ وفى نفس الوقت تنبثق الفطريات من الأرض والجـــدران والسقف ٠ ومن الخزى والخوف يعزل ايميدى وزوجه نفسيهما عن بقية العالم ، والمسرحية تعرض تفاعلاتهما ازاء هذه الجثة وعراكهما بسببها ورفعهما الغبار عنهـــا ومحاولاتهما للخلاص منها ٠ هى والفطريات الرمزان الوحيدان فى المسرحية للتحلل والتعفن ٠ وانهما فى نظر الزوجين شىء طبيعى تماما هى بكل بساطة فى نظر الزوجين جثة ضخمة جدا يبلغ طولها الآن اكثر من ثلاثين قدما والآخر وباء مزعج من الفطريات ـ وبفضل هذا لا حاجة البتة لأن يتقيدا بتفسير

واحد فاذا كان الرمز جزئيا او عارضا امكن تفسيره تفسيرا محددا ٠ فعندما تغطى بلانش ديبوا اللمبات العارية لا يمكن ان يعنى هـذا غير عجزها عن مواجهة الواقع القبيح ٠ ولكن هذه الجثة يمكن ان تؤخذ على انها أى شىء من جريمة فى الماضى الى ما قد يكون قلقا ملحا بأن رائحة الفم كريهة ٠ بل ربما تكون جثة حقيقية ٠ قد تكون فى الواقع أى شىء تكمن وراءه فكرة متسلطة لان التفصيلات الصغيرة كرغبتهما المتواصلة لالقاء نظرة على الجثة أو خزيهما من فعل ذلك تصدق فى كل حالة ٠ فيونسكو قادر على أن يبرز بالرمز دراما كاملة ومفصلة لفكرة متسلطة دون أن يلتزم بتحديدها فى حـالة معينة ٠ وفى مسرحيته « الساكن الجديد » يدخل رجل شقة خالية ثم سرعان ما تغمره حاجياته ــ قطع من الاثاث ــ أوان للزهور ، صور ، اشياء قديمة مختلفة ٠ وهو يتناول كل هذه الاشياء تناولا عاديا ، كذلك يتناولها حملة الاثاث المرتبكون وانما فى رفق أقل ٠ ثم ما تفتأ هذه الاشياء أن يكون لها عند كل عضو من الجمهــور المعنى الذى يريده ٠ ذكريات الماضى السعيد ، كوابت واقية ، تذكرات حقيقية ، أى شىء ٠ كثير من التجارب الانسانية يتبع نفس النماذج الذاتية دون نظر الى التفاصيل ويونسكو يجد الرمز الذى يكون مؤثرا من الناحية المسرحية وان جمح به الخيال ثم يقدم معه الطبعة الزرقاء لذلك النموذج ٠ وفى « حالة الساكن الجديد » مع ازدحام المسرح كله بالأثاث المكدس حتى السقف واختفاء البطل وســطه يخيل الى المرء أنه وصل الى نهاية صف طويل يبدأ بزولا ٠

من الكتاب الذين لايبلغون مرتبة يونسكو تماما وان استخدموا شيئا من نفس اسلوبه جان جينيه ٠ وطريقته الخاصة فى الرمز المنظور هى التأنق فى الملبس ٠ ففى مسرحية « الوصــيفتان » تنشغل وصيفتان انشغالا مستفيضــا محيرا بأن تلبس كل منهما زميلتها كما تلبس سيدتهما التى هى موضع كراهيتهما واعجابهما معا ٠ وحقيقة شعورهما النفسى تجاه ســيدتهما رغم ما فيه من

تناقضات وتعقيدات يبرزه جينيه ابرازا رائعا فى العناصر الرمزية لهذا اللغز • وبنفس الطريقة نرى بغيا فى مسرحيته « الشرفة » تلبس سباكا ليصبح جنرالا عظيما • والتناقض بين الاثنين(وكلاهما مضحك) ينعكس انعكاسا متواصلا على كل منهما •

فالجنرال هيكل طوله ثمانية اقدام يطرقع بأحذيته المرتفعة وهو مثير للضحك والسخرية حتى ولو لم نر الرجل المستكين الضئيل الذى صنع منه •

يستخدم بريخت الملابس بشكل مشابه فى مشهد من مسرحية « جاليليو » فالبابا يريد الا يتعرض احد لجاليليو باذى ثم يزور احد الكرادلة البابا أثناء عملية الارتداء ويبلغه بأن الكنيسة المقدسة ترى اسكات جاليليو ، وبينما الاثواب الضخمة تكدس فوق جسد البابا يختفى الرجل داخل وظيفته وكل ما يبقى منه فى نهاية المشهد هو وجه ضئيل وسط كل هذه الأبهة وهو عاجز لا يملك أن يختلف مع الكردينال •

لا اريد أن يفهم من كلامى ان هذا النمط من الرمزية الشاملة اكتشاف جديد فى السنوات القليلة الماضية • كل ما ارمى اليه هو انه استخدم اخيرا استخداما واسع النطاق فهناك أمثلة بعيدة منذ ايام سترندبرج وماترلنك كما أنه استخدم استخداما بديعا فى « الصحف الحية » وهى جزء من مشروع المسرح الفيدرالى فى اواخر الثلاثينيات •

مشهد من « ثلث الأمة » وهى احدى الصحف الحية يصور كيف يؤدى استغلال مضارب لعقاره استغلالا شنيعا الى خلق حى سكنى مزرى فقطعة الأرض التى يمتلكها تمثلها حصيرة من الحشائش تفرد على المسرح • يجلس المضارب مستأجريه على هذه الحصيرة وهناك يشرعون فى مباشرة روتين المعيشة من غسيل وحلاقة وأكل ونوم وتقبيل • وكلما زاد عدد القادمين من المستأجرين يرفع المضارب أسعاره ارتفاعا تدريجيا فى البداية ، ثم عندما تضيق المسافة ،

برفعها ارتفاعا حادا • وسرعان ما تشغل الحصيرة بأكملها • لقد ربح المضارب ارباحا باهظة وبينما هو على أهبة الرحيل ليمارس الذبح من جديد فى مكان آخر اذا برجل سمين ضخم الجثة يقبل ويطلب السكنى فيرفض المضارب فى أول الأمر ثم لا يلبث أن يعجز عن مقاومة المبلغ المعروض • وبدفعه جبارة يلقى بالرجل السمين الضخم وسط تلك الكتل البشرية المتلاحمة • وعند ذلك تطفأ الأنوار •

هذا المشهد كمشاهد يونيسكو وجينيه وبريخت ناجح نجاحا تاما ولكن هناك خطورة فى الطريقة • ففى مسرحيته « لعبة النهاية» يبرز صامويل بيكيت الصلة بين عاشقين قديمين فى شكل رمزى بحت • كل منهما يعيش فى صندوق قمامة ، ومن حين لحين يرفع رأسه لاستنشاق الهواء أو لاكمال قصة الرجل العجوز التى لا تنتهى • ثم يرغبان فى قبلة : فيميلان كل نحو الآخر : ولكن شفاههما لا تتلاقى فصندوقا القمامة متباعدان • العجيب ان هذا المشهد ناجح فى المسرح ولكنه يقترب اقترابا خطيرا من التفاهة • والواقع أن بيكيت يهوى الى التفاهة الصرفة عندما يتابع هذا النمط من الرمز المنظور الى نهايته المنطقية فى « افعال بلا اقوال » وهى تمثيلية صامتة أعدت لتكمل « لعبة النهاية » ففيها نرى افاقا يجلس فى صمت على المسرح واذا بفرع ينمو من شجرة فيتحرك ليجلس فى ظله ولكنه سرعان ما يجف • ثم يهبط دورق ماء فى سلك فكلما هم بالقبض عليه يفلت منه ويبتعد واذا ما ثبت اخيرا وسهل امساكه كان الأفاق قد تعب أو سئم ليمد نحوه يدا ، وقد تكون هذه نظرة مقبولة للحياة الانسانية ولكن الرموز قد عمت حتى اصبحت شيئا مألوفا •

بحثا عن المغزى

بفضل طرق التحليل الجديدة كعلم دراســـة الأجناس وعلم الاجتماع وعلم النفس وغيرها أصبح العالم شديد الشعور بنفسه • فالكتاب المسرحيون فى الثمانين عاما الأخيرة رأوا ما فى مسرحيات العصور الأخرى من عمق الدلالة ولذلك عولوا على أن يكون فى مسرحياتهم الأخرى نفس الشيء • غير أن هذا الشعور الجديد بالنفس جاء لسوء الحظ فى وقت كانت السيرة المسرحية المســـتقيمة قد انهارت •

وما نظن أن شكسبير أو ايسكيلوس كانا يغـــيران طريقة كتابتهما المسرحية لو أن التحليل الحديث فسر لهما • ولربما وجدا لدهشتهما البالغة أن اعمالهما تجتاز الامتحان على ما هى عليه • ولست ارمى بالطبع الى أن هؤلاء الكتاب كانوا غافلين عما يفعلون ـ انما الذى أريد أن اقوله هو أن علاجهم لموضوعهم كان مختلفا • فدور المسرح فى المجتمع لم يكن احسن مما كان عليه فى اثينا ومع ذلك فلا ذكر له فى قواعد الشعر لارسطو وعلى النقيض من ذلك لو أن مسرحيات سكريب أو ساردو اخضعت للتحليل الحديث لذهبت مع الريح كما هو حادث بالفعل الآن • كان النصف الاول للقرن التاسع عشر فترة ازدهار الشعر الرومانتيكى ولكن الدراما فيه كانت فى الحضيض • كل احتمال « مغـــزى » تسرب من المسرح • أما من جاءوا بعد سكريب وساردو ، من زولا وابسن فصاعدا فقد كانت مهمتهم الشاقة هى البناء للمغزى من جديد • وهـــذا عمل وحيد وواع •

عندما كتب شكسبير « الدنيا مسرح » كانت تلك ملحوظة عن الدنيا • أما آرنولد ويسكر فعند ما تقول احدى شخصـــيات

مسرحيته « المطبخ » بأن « الدنيا كالمطبخ » فملاحظته ليست عن الدنيا وانما عن مسرحيته ٠فهو يؤكد لنا ـ ان كان قد فاتنا ذلك ـ مغزى مسرحيته العام وأنها تمت للحياة الانسانية بصلة ٠كذلك يقدم أونيل كل واحدة من ثلاثيته « الحداد يناسب الكترا »بمشهد جمهرة من الناس ليعطى المسرحية كما يقول وضعها فى المجتمع ولنفس الغرض ينص آرثر ميلر على أن بيت لومان فى مسرحيـة « موت قومسيونجى » سيكون مجرد اطار شفاف لبيت ، لذلك « نرى قبة متكاثفة من عمائر السكنى حول البيت الهش المظهـر الضئيل » ٠

وقد يظن المرء أن هذه الرغبة فى المغزى الاجتماعى قد تؤدى الى أسلوب طبعى فى كتابة المسرحيات ـ أناس واقعيون فى مواقف واقعية غير أن المواقف الطبعية فى المسرح عديدة المشاكل منهـا انها تبدو قائمة بذاتها منفصلة عن بقية العالم خارج هذا الموقف ومنها ايضا انها دائما عرضة لتداخلات البوليس او التليفون او غير ذلك من الضمانات العصرية ـ فالشخصيات فى مسرحية طبعية لا ينعمون بفوضى الحرية فى التعبير عن عواطفهم كملوك وملكات شكسبير وراسين ٠ فضلا عن ذلك فان المسرحية اذا كانت تقـع حوادثها فى مكان مألوف فى حياة الواقع كقاعة جلوس أو ورشة فسيبدأ الجمهور فى الحكم عليها بمقاييس الواقع ومطابقته ٠ سيقول الجمهور معترضا ولكنها ليست كذلك ٠ وهكذا سـيجد الكاتب نفسه مضطرا الى مراعاة التفصيلات التافهة للواقع اليومى مثل كيف حالك وما اليها كما سيضطر الى تضييع الدقائق الثمينة فى خلق المخارج والمداخل المقنعة ٠ وآخر هذه المشاكل الاعتراض بان المشاهد الطبعية خلو من الفخامة ٠ وما من عصر يحب أن يكون فنه خلوا من الفخامة ٠ والقرن العشرون كغيره حريص على أن يكتب التراجيديات ذات الأبهة والفخامة ٠

ورغم هذه الصعوبات فالشـــعور قائم بأن المسرحيات ذات المغزى يجب أن تقع حوادثها هنا وفى الوقت الحاضر • انعكس ذلك فى المسابقة التى عقدتها مجلة « الاوبزرفر » عام ١٩٥٧ والتى اشترطت فيها أن تكون حوادث جميع المسرحيات المشـــتركة فى المسابقة واقعة فى السنوات العشر الأخيرة • ربما كان هذا الرأى الخاطىء عن كيف تكون المسرحية العصرية مجرد رد الفعل المستتر لتلك الشرائح الثقيلة الخيالية المقتطعـة من ثنايا التاريخ والتى كانت محببة لدى الفيكتوريين ولقد خلف هؤلاء ملاحم هـوليوود وليس بريخت • وأيا كان السبب فهذه الرغبة فى اســـتخدام مكان الحوادث القريب من الطبعى والعصرى رغم تحررها من قيوده أدت الى حلول متنوعة • فاليوت وأونيل فى بحثهما وراء الأبهـة أخفيا أصداء التراجيديا الاغريقية فى قاعات الاستقبال العصرية • وأوجوبيتى وهو يقدم فى مسرحيته « حوض الزهور المحترقة » الصراع بين الغايات والوسائل ، بين السياســـة والناس اختار شخصياته من الساسة العصريين ثم وجد اسبابا مقنعة لجمعهم فى كوخ جبلى قطعت عنه خطوط التليفون وكان الفرار أو النجاة منه امرا مستحيلا • ولقد تيسر له بذلك ان تنمو المسرحية دون تداخلات أو مقاطعة ـ وأهم من ذلك دون أن يسأل الجمهور لم لا توجد هناك مقاطعة • ولقد قام تشارلز مورجان فى مسرحيته « المجرى اللماح» « والزجاج المحترق » بمحاولة مماثلة لم تظفر بنجاح مماثل • فموضوعاته مثل بيتى مشاكل خلقية غير مقيدة بزمان يمكن أن تقع فى أى مكان او زمان • لقد اختار اطارا سياسيا عصريا ليؤكد ـ فيما نظن ـ اهمية موضوعاته العصرية غير أن رموزه ومواقفه لسوء الحظ كثيرة الثغرات على عكس بيتى • ففى مسرحيته «الزجاج المحترق » يطلب منا بأن نصدق ان رجلا واحدا استطاع وحده أن يجد المعادلة التي تدمر العالم وفى « المجرى اللماح » بأن الحكومة والناخبين فى بريطانيا يرون العلوم مجرد سلسلة من المبالغ • أن المأزق الخلقى والصراع مع السلطات فى كلتا المسرحيتين يمكن أن

يكون كلاهما حقيقيا وصـــادقا غير أن الوضـع العصرى المهزوز للمسرحيتين بثغراته يذهب الأثر • فالجماهير مرة أخرى لا يسعها الا أن تحتج قائلة أن الأمور لا تحدث بهذا الشكل • ومن السخرية أن موضوع « المجرى اللماح » عرض له هوج فيلدر بفاعلية اشد فى مسرحية « الاقوياء فى وحده » كما عرض له بريخت فى « جاليليو » والأولى تجرى حوادثها فى القرن الثامن عشر والثانية فى القرن السابع عشر •

الحقيقة ان المغزى أيسر تحقيقا على البعد فالواحد يستطيع أن يدرك حقيقة الامور وهو بعيد عنها • قد نميل الى اعتبار مسرحيات شكسبير فى جوهرها ممثلة لعصره • وهى فى الروح كذلك ولكن ليس فى الموضوع فما من مأساة من مآسيه أو مسرحية له ذات مشكلة تقع حوادثها فى القرن السادس عشر فى انجلتره • وبالمثل فبالرغم من أن مسرحيات ايسكلوس تعكس عن قرب اوضاع اثينا فى بواكير القرن الخامس كما تعكس مسرحيات يوريبيديس أوضاعها فى اواخر القرن ذاته الا ان الكاتبين تناولا موضوعات تكاد تكون كلها من الأساطير ولقد اوضح راسين فى افاضه أن كتابته للمأساة العصرية « بايازيد » لها مايبررها اذ أن حوادثها تقع فى بلد بعيد هو تركيا • الزمان والمكان الحاضران هما دوما موطن الكوميديا • ففى مقابل يوريبيديس وشكســبير وراســين نجد أريستوفانيس وبن جونسون وموليير • ولما نجح كتاب الدراما اخيرا فى معالجة المواقف العصرية معالجة جدية ضاع فى اغلب الاحوال المعنى الكبير فى غمار الحواشى الخاصة بالموقف • فمسرحيات ابسن باستثناء قلة منهـا تتناول حياة الفرد الروحية والحب غير ان العالم يتقبلها كمسرحيات مشاكل اى غاية فى النوعية • الى هذا الحد أغرقته اوضـــاعه الطبعية •

ومن الامور ذات الدلالة ان بريخت وهو اول من يتبادر اسمه على الأفواه كأكبر بائع سريح للرسائل العصرية فى المسرح الحديث

اجرى حوادث مسرحياته العظيمة كلها فى مكان وزمان بعيدين كل البعد عن جمهوره ـ ·« دائرة الطباشير القوقازية » « امرأة ستشوان الطيبة » : فى الشرق ، « الأم شجاعة » « وجاليليو » : فى قرون ماضية · ولعل بريخت هو اكثر كتاب المسرح العصرى فهما للصلة بين الدلالة العامة والمنظر المعاصر · فعندما اراد ان يعلق على موقف محدد فى مكان واحد ولحظة واحدة فى التاريخ تخلى عن كل ادعاء فى نسجه الدلالة المفصلة على شكل قصة · فعرض فى مسرحيته « الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث » لوحة مستعرضة للحياة فى المانيا النازية فى ثمانية وعشرين مشهدا منفصلا · فبعدم محاولته دمج عنصرى الدلالة العامة والخاصة تحاشى افتعال رايس فى مسرحيته « نحن الشعب » أو بريستلى فى « شجرة الزيزفون » · ان محاولة المررايس نسج كل احتجاجاته المختلفة وشكاواه من الحياة المعاصرة فى قصة واحدة متماسكة شىء فريد باهر ولكن لم يكن بد ايضا من أن تكون بكل التواءاتها ومصادفاتها على شفا الانزلاق فى مهاوى السخرية · « شجرة الزيزفون» اكثر دقة · فقد قصر بريستلى مجال شخصياته على عائلة واحدة ولكن الأوضاع المختلفة داخل نطاق العائلة رغم ذلك تكشف عن اختيار غير مستور ممثلا لانجلترة فيما بعد الحرب · الشد والجذب بين عنصرى المسرحية ـ بين القصة والمسح الاجتماعى ـ يفسدها · نفس الضعف تتعرض له مسرحية « النمر والحصان » لروبرت بولت فهى تحاول أن تفعل نفس الشىء لانجلترة فى أواخر الخمسينيات ويحدث ايضا أن شخصياتها هم عائلة استاذ ·

لقد حاول التعبيريون ان يحصلوا على مظهر الدلالة العريضة عن طريق التعميم بأن تكون شخصياتهم ومواقفهم عمومية · فنرى شخصيات « الرجل » « والعامل » « وآدم » تسير فوق خشبة المسرح فى منظر يمثل الدنيا غير أن النتائج لم تجىء عامة بقدر ما جاءت غير انسانية ولا دلالة لمسرحية غير انسانية ـ اللهم

الا فى فشلها • كثير من الكتاب المسرحيين العصريين توصلوا الى حل وهو أن يوفقوا بين التعميم المحض والتخصيص المحض وذلك باختيار مكان الحوادث فى القرى والمدن الصغيرة • غير أن هذا النوع من المسرحيات يمكن اعتباره وحدات مبصومة • فالسلطة كلها تتركز فى يد « العمدة » ، « والقس » يمثل الكنيسة كلها والحياة تسير بين جدران المدينة مترفة ورمزية كما يريدها المؤلف• البشرية بأسرها بين يديه وتحت سيطرته على نطاق مألوف يسهل قياده وتدبير أمره • فالحرية التى وجدها بريخت فى اطار صينى وجدها كاموس « الحصـــار » ودورينمات « الزيارة » وماكليش « سقوط مدينة » وجون اردن « رقصة الصول موسجريف » فى مدينة صغيرة •

وقد تكون المقارنة بين ت•س اليوت وصامويل بكيت فى هذا الصدد مثمرة • فكلاهما يتناول موضوعات ذات دلالة عريضة لا أقل من علاقة الانسان بالانسان والانسان بالله • ومع ذلك فليس بينهما من يريد أن يرتدى لباس الأبهة وأن يبدو متباعدا بالشكل الذى يمكن أن يقال عن ميلتون وقد عبر عن نوايا مماثلة • كلاهما يريد لمسرحه النطاق الواسع دون أن يفقد الصلة الحية بالعـــالم الحديث أو انهما ــ اذا نظرنا للوجه المقابل من نفس العملة ــ يريدان موضوع الساعة دون الاتســـام بالتفاهة • فاذا ما شرع أحـــد ضخام رجال الاعمال أو ملوك الصحافة العصريين يتكلم بعبارات التراجيديا ولغتها العالية العالمية فالنتيجة الحتمية هى الانزلاق الى هوة المسخرة • والحل الذى يقدمه اليوت هو الحط بالعبارات على امل ان حوار شخصياته البورجوازية سيبدو فى ظاهرة مقنعـا ومقبولا ولو أنه فى الحقيقة ليس الا نسيجا مصطنعا من التوريات المسيحية والاساطيرية • تأثير الأبهة والعظمـة يتحقق عن طريق الوعى الناقص • أما الحل الذى يقدمه بيكيت فهو نقيض ذلك • فقد حط من قدر شخصياته الى مستوى الأفاقين اذ تهبط فى التركيب

الطبقي الى المستوى الذى لا يفكر أحد عنده فى تطبيق مقيـــاس الاحتمال الطبعي • فالأفاقون هم فى عرف الجميع أحط المستويات البشرية ومع ذلك فلا يضير أحدا أن يرى نفسه فى صورة أفاق (يبدو أن صورة الأفاق الخيالية الرومانتكية ماتزال قائمة منذ كتب اورويل مسرحية « على ارصفة لندن وباريس ») • وهكذا تيسر لبكيت رمز سهل للجنس البشرى بأسره لا تقيده مقتضيات طبعية ويستطيع الأفاقون فيه أن يناقشوا مشاكلهم : انتظار المدد، الضرب الذى ينهال عليهم ، خشية الملال والضـجر والعبث ، والى جانب ذلك الخلاص المسيحي واحتماله ثم المعنى الكلى للحياة — فى افاضة وتوسع دون ان يبدو عليهم ادعاء او عجرفة • أى رمز فى هذه الحالة يقبل • مجرد قضاء الليل دون ضرب نعمة من النعم • جزرة محل اللفت المعتاد متعة نادرة بعيدة المنال • ولا أحد يتساءل عن ضجر الأفاقين ، لماذا لا يذهبانه بالذهاب الى السينما أو الى فصول مسائية أو الاشتغال بالخوص او قراءة رواية كما تساءلت بعض الجماهير بالنسبة لعـــواطف الكبت عند جيمى بورتر فى مسرحية « انظر الى الوراء فى غضب » : « لماذا لا يبحث عن عمل احسن اذا كان بمثل هذا الذكاء ! » •

يحقق هارولد بنتر نفس الحرية بشخصية الأفاق فى مسرحية « الحارس » ، فخطة الرجل العجوز الثابتة فى أن يذهب الى سدكاب لجمع اوراقه تمثل فى يسر كل احلام الانسانية للعمل المحـــدد المسئول • أما اليوت فهو ، لقربه من الطبيعية أو على الأقل لشكلها النحيل الذى تجرى حوادثه فى صالونات المسرح ، اقل حظا فى حرية اختيار الرموز • ولكل رمز ان يبرر وجوده الفردى ازاء حياة المشـــاهد ذاته •فى مسرحية «اجتماع شمل العائلة» رمزان لتحقيق الذات عن طريق القوة ، أولهما رحيل هارى ليغدو مبشرا وهو مقبول فهو بعيد بدرجة كافية عن دنيا الواقع اليومى • اما الثانى فهو حلم مارى لتصبح زميلة فى كلية للبناب ، وهذا مجرد انزلاق

الى حضيض المسخرة ، والغريب انه بسبب وضعه فى النص مثل اعلى اقل اقناعا من مجرد الذهاب الى سدكاب ٠

من الكتاب الدراميين من وجد فى الاطار الكلاسيكى حرية مماثلة لحرية بيكيت ٠ وهؤلاء ايضا كانت طريقتهم على نقيض طريقة اليوت٠ فبينما هو قد حاول ادخال موضوعات وتلميحات كلاسيكية فى نصوص عصرية اذا بهم ينقلون فى كل جرأة مواقف عصرية الى اطار كلاسيكى ٠ معالجته كانت تقييدا اذ ان سطحه الطبعى كان يستوجب التدقيق وثورياته من الصعب ملاءمتها اما الاطار الكلاسيكى الذى اتخذه جيرادو وانوى وسارتر وغيرهم فقد كان تحررا من القيد ٠ والفارق ان الفشل فى مطابقة الحقيقة مشتت للانتباه اما وضع الشىء فى غير زمنه فهو فى العادة ممتع ٠

الكلاسيكيون الجدد لم يجدوا حرجا فيما يتعلق بالزمن ٠ ففى السطور القليلة الأولى بعد دخول انتيجون نراها تصف (انتيجون لكاتبها انوى) الفجر بانه مثل صورة كارت بوستال ٠ القصة الكلاسيكية ليست سوى اطار جاهز لدراما من المآزق العصرية ، وكاتب الدراما فى حل من المجهود لتبرير حبكته ، والتركيز كله ينصب على موضوع المسرحية ٠

الأساطير دلت على أنها ذخيرة لا ينفد معينها لكافة الاحتياجات٠ فجيد ونظرته فى الحياة اساسها دينى يؤمن بخضوع الانسان لله اما سارتر وهو فى صميمه حيوان سياسى فيؤمن باعتداد الانسان بذاته تجاه الله ٠

لذلك استطاع جيد فى مسرحيته اوديب ان يفسر قصة اوديب كقصة رجل انغمس فى الاثم وارتكاب الخطيئة تلو الخطيئة لا لشىء الا لأنه رفض الاعتراف بخطيئته الأولى والندم عليها فلو انه اعترف بخطيئته حين قتل الرجل فى الطريق لأكتشف كما يقول جيد أنه أبوه ولجنب نفسه وغيره الفظائع الأخرى ولكنه حاول

الفرار من جرمه بالالتجاء الى العمل البطولى بالتصدى لأبى الهول ٠ وبانتصاره عليه لم يكن بد من تعاقب الآثام الأخرى ٠ أما سارتر فقد استطاع ان يستخلص عكس هذا المغزى تماما من قصة أوريست ٠ ففضيلة أوريست الكبرى فى مسرحية «الذباب» هى انه يتغلب على شعوره بالذنب ويتحرر منه ولذلك يتخذ سبيل القتل الذى أنقذ آرجوس من الطغيان ٠ فى كلتا المسرحيتين يواجه الأثم والفعل كل منهما الآخر غير أن الأسود عند جيد هو الأبيض عند سارتر والعكس بالعكس : رذيلة اوديب هى فضيلة اوريست ٠ الأسطورة الاغريقية ـ كما ترى ـ تقدم طبعة زرقاء نموذجية ٠

جزء من حرية الاطار الأســطورى يكمن فى معــرفة الجمهور للكيفية التى لا بد ان تنتهى بها المسرحية فاوريست لا بد ان يقتل كلتمنسترا ٠ وانتيجون لابد أن تموت ٠ هذا أكثر من أى شئ آخر يوجه انتباه الجمهور بعيدا عن الحبكة الى معالجة الكاتب لها ـ او بعبارة اخرى بعيدا عن الخاص ونحو الدلاله العامة وفوق ذلك فهو يقدم لحظات كثيرة من الروعة الدرامية ٠ فنحن نعرف مثلا أنه لا مصالحة بين ميديا وجيسون وأن هذه المعرفة فى مسرحية انوى هى التى تجعل محــاولة ميديا العاطفية للمصــالحة لاذعة ٠ قال جيسون بانه يامل ان يجد عند عروسه الجديدة « شيئا لا يمكن أن يكون أبعد مما هو عنك ، السعادة ، مجرد السعادة » ثم لحظة صمت وبعدها :

ميديا : السعادة ٠ (لحظة صمت اخرى ٠ ثم تتكلم فجاة فى صوت خافت متواضع دون ان تتحرك) جيسون ، من القســوة أن تقول ذلك ، لا أكاد اصــدق ٠ ان الكلمات تخنقنى وتشعرنى بالخجل ٠ ولكن اذا قلت انى كنت انوى المحــاولة من الآن فصــاعدا ، معك ومعى ، هل تصدقنى ؟

جيسون : كلا

ميديا : (بعد لحظة صمت) تكون على حق • هكذا ينتهى امرنا بعد أن قلنا كل شيء •

يجيء هذا في نهاية لقاء طويل بين ميديا وجيسون ينظران فيه الى الوراء ، الى حياتهما معا ، بمزيج من الأسى والغضب • لا تستغرق الحبكة التقليدية الكثير من المسرحية – على التحقيق أقل من مسرحية يوريبيديس • انما يستخدمها انوى لمجرد ابراز هذا اللقاء الأخير العظيم ، تلك اللحظة التى تسحر لبه لأنها خارج الزمن وبين براثن القدر • فبمجرد انتهائه ستنفذ ميديا انتقامها الرهيب •

لهذا المشهد فى ميديا ما تعنيه الجوقة فى مسرحية انتيجون لانوى عندما تقول :

المأســاة دقيقة غــاية الدقة ، فهى باعثة على الطمأنينه ، محققه ••• وهى فوق كل شيء هــادئه لأن المــرء يعلــم أنه لم يعد هناك أمل ، لم يعد هناك أمل خداع • يعلم المرء أنه وقع •• وقع كالفأر فى المصيدة كما وقعت انتيجون الصغيرة • ستستطيع انتيجون الصغيرة ان تحقق ذاتها لأول مرة •

انه ليشبه المشهد المركزى بين كريون وانتيجون او اللقاء بين هكتور واوليس فى مسرحية « النمر على الأبواب » وكلاهما موصوف فى الفصل الثالث • ان السخرية والقوة الكافية فى جميع هذه المشاهد المعلقة فوق حافة الحتمية بل ان جوهر هذا الاستخدام الخاص للحبكات الكلاسيكية المعروفة جيدا معبر عنه فى العنوان الفرنسى لمسرحية النمر على الأبواب وهو : ان حرب طرواده لن تنشب ابدا فنحن نعلم – حتى قبل رفع الستارة – بأن حرب طرواده ستنشب وتقع •

قلت آنفا ان كتاب المسرح العصريين رغبوا فى ان تكون اعمالهم ذات دلالة عامة وأبهة فالاطار الكلاسيكى يخدم غرض الدلالة بتحرير

الكاتب من التخصيص • الا ان الكتاب املوا أيضـــا فى ان ترفع الاشارات الكلاسيكية من قدر مسرحياتهم وتضفى عليها شيئا من الأبهة باعتبار أن المسرح الاغريقى هو منبع الدراما ولاشتماله على اصول القوى الدرامية كالقدر وربات الثار • فتضمين تفصيلات اغريقية كفيل فى رأيهم بتطعيم الدراما الجديدة بجذور قوية • بيد أن التفصيلات الغريبة حرية بأن تظل دخيلة طارئة كالحصون القوطية الصغيرة التى زين الفيكتوريون بها مبانيهم لغرض مماثل •

يصـدق هذا بالتحقيق على ربات الثـأر فى مسرحية اليوت « اجتماع العـائلة » • فعند كتابة المسرحية يظهرن فجـأة من وراء ستار فى ذلك المنزل الانجليزى الريفى المألوف • التعليمات المسرحية نفسها تبين بوضوح عسر الترابط والمزج : « تنحسر الستار عن ربات الثأر فى كوة النافذة » ولا يمكن عند الاخراج الا أن يبدو هذا مضحكا ، ولقد اعترف اليوت نفسه عام ١٩٥٠ بانه قد يكون من العقل ان يترك امر ربات الثأر لخيال الجمهور • ربما كان اونيل اوفر حظا من النجاح فى طريقة عرضه لهذه الربات فى مسرحيته التى قبسها عن اوريستيا « الحداد يناسب الكترا » ، وذلك عندما نرى بطله اورين مانون الذى يماثل اوريست وكأنما ركبته عفـــاريت اسرته الممثلة فى اللوحات القديمة المعلقة على الجدران • ثم ان اليوت واونيل كليهما حاولا أن يوحيا « بالقدر » عن طريق المشابهة • فهارى مونشنسى بطل مسرحية « اجتماع العائلة » تجيئه القدره على مواجهة بواعث قتل امرأة عندما يكتشف أن أباه شعر شـــعورا مشابها نحو امه • كذلك استخدم اونيل نفس الفكرة وانما بصورة مادية وكثير من المبالغة • اذ يرى طابع القضاء مطبوعا على عائلته التى تسكن نيو انجلاند فى التشابه الذى يجمع بينهم جميعا حتى الخدم وكأنما علت وجوههم أقنعة مماثلة • ان اليوت فى محاولته الدائبة لتعديل الأصـــداء الاغريقية فى مسرحياته بقصـد جعلها مقبولة انتهى به الأمر عند مسرحيته الرابعة « الكاتب الخصوصى »

الى تحويل فكرة المشابهة هذه الى حالة من مجرد مواهب موروثه ٠ فيطله يجد الشجاعة لأن يصبح عازف ارغن عندما يكتشف ان أباه ايضا كان كذلك ٠ غير ان الرمز لسوء الحظ متى ما اصبح مألوفا بالدرجة التي تجعله مقبولا خفت الصدى الذى يجسمه حتى لا يكاد يسمع او يلتفت اليه ٠

يدخل آرثر ميللر نبرة من القدر فى مسرحيته « منظر من الجسر » عندما يقول المحامى الفييرى وهو نفسه ترجمة للجوقه الاغريقية كيف كان يذهب عادة الى بيته فى الساعة السادسة من كل يوم لكنه في يوم من أيام ديسمبر تخلف فى مكتبه لغير ما سبب معين ٠ ثم يستطرد مشيرا الى ايدى كاربون وهو البطل :

عندما رأيته داخلا الى مكتبى أدركت لماذا انتظرت ٠٠ شعرت كمن اخترقت جسده طعنة ٠٠٠ وكأنما تركت قواى فى مكان ما ٠

قد تكون تلك الاشارة القدرية من اللباقة بحيث لا تشعر الجمهور بالضيق (ولو ان من المشكوك فيه انها تفعل شيئا يرفع المسرحية الى مرتقى التراجيديا) ولكنك على التحقيق لن تستطيع أن تقول نفس الشيء عن مسرحية مكليش « الذعر » ، ففى هذه المسرحية عن الانهيار المالى تقترن آلة التيكر التى تدفع شريط الأنباء السيئة ـ تقترن فى الذهن بربات الثأر كما ان المتكلم باسم العمال الذى يتنبأ بخراب رجل المال رجل اعمى « ذو وجه شاحب منتشى » مكشوف عنه الحجاب يستدعى الى الذهن استدعاء غلابا تير يسياس ٠

تلك أمثلة لمحاولات تفخيم المسرحيات الحديثة عن طريق ترصيعها بآثار الدراما الاغريقية ذات البهاء والروعة ٠ لقد كانت محاولات تريد ان تجعل من الأكواخ قلاعا ومن هذه الناحية حاق بها الفشل ٠ غير ان هناك مسرحية واحدة اصابت نجاحا عظيما فى احراز النكهة الكلاسيكية ـ تلك هى مسرحية اونيل « الرغبة تحت أشجار الدردار » وانها لأقرب الى راسين منها الى الأغريق ولكن

راسين مع ذلك اتخذ الأغريق اساتذة له • لقد استخدم كلاسيكياته بالطريقة المثلى ، اقتبسها ثم منحها روحه وفنه فجاء مسرحه كلاسيكيا جديدا خالص النقاء ، وهذه الكلاسيكية الجديدة لها وزنها الذى يماثل الكلاسيكية القديمة ان لم يكن يبزها • وعلى هذا الأساس يمكن ان نسمى « الشوق تحت شجرة الدردار » وهى نادرة بين مسرحيات القرن العشرين أجد الجديد فى الكلاسيكية •

انها قصة الجشع فى مزرعة فى نيوانجلاند فى منتصف القرن الماضى • تزوج كابوت العجوز زوجته الثانية منذ خمسة وعشرين عاما لا حبا فيها وانما ليضع يده على حجة تملك المزرعة • يعرف ابنه ابن ذلك كما يعتقد انه قتل أمه بتشغيلها فوق طاقتها • فليس بعجيب ان يكره اباه وان يصمم على الاستيلاء على المزرعة فى اقرب فرصة ممكنة • ثم يتزوج كابوت العجوز زوجة ثالثة ، هى أبى لاسباب من بينها اغاظة ابن • ابى تصغر عن ابن ببضع سنوات فقط ومن ثم يضاف جشعها لجشع الاخرين • تنتزع من كابوت وعدا بانها اذا انجبت له ولدا فسيكتب له وحده المزرعة حارما ابن فى وصيته • ثم تشرع فى غواية ابن مؤملة ان تنجب منه ولدا تنسبه الى كابوت العجوز • عند هذه النقطة تتحول شبكة الجشع المحكمة الى شبكة من الهوى الجارف • اذ أن أبى واقعة ايضا فى غرام ابن • وعلى ذلك ينتهى تدبيرها الى حب عميق عنيف له • وانه ليشعر نفس الشعور نحوها ويقنع بمجاراتها متدرعا بالادعاء ان ابنه الوليد ليس فى الحقيقة ولده بل ولد ابيه، الى أن كان ذات يوم أنبأه فيه أبوه فى شماتة وكيد بالوعد الذى انتزعته منه ابى • فما كان من ابى ، فى محاولة مجنونة لتدلل لعشـــيقها على حبها واخلاصــها وذلك بازاحة النقاب عن موضوع مؤامرتها الأصلية ، ماكان منها الا أن قتلت وليدها • جن جنون ابن فجاءها بمأمور المدينة ثم ادعى فجأة وفى آخر دقيقة بأنه تواطأ معها على قتل الطفل • يأخذهما المأمور الى حيث يلقيان الجزاء ويقول وهو يغادر المزرعة تاركا كابوت العجوز وحده « يالها من مزرعة وددت لو ملكتها ! » •

ان بساطة هذه المسرحية الخالصة سواء في كتابتها او فى التركيز الصارم على الموضوع تقيم حبكة تراجيدية كان يمكن ان تصبح ميلودراما • ولكن المسرحية يتخللها أيضا شعور بالقضاء المحتوم يمنحها صفة كلاسيكية دون ان يبدو ابدا كعنصر دخيل • فأم ابن مثلا تغشى المسرحية كشبح النحس لايمان ابن بأن أباه قتلها • لذلك تتبدى معاملة ابيه الفظة لها كجرم اقترف فى الماضى ما يزال ينتظر الكفارة • مثلها فى هذه المسرحية مثل تيستس او الملك هاملت • والقدر أيضا يوحى به ايحاء يسيرا عن طريق خزعبلات هؤلاء الريفيين • فكابوت العجوز موقن بقدره الذى قسم له الاقامة على هذه المزرعة الكئيبة ، ويزيد فى يقينه سببان الأول انه غادر المزرعة وهو شاب فى طلب الثراء فى اراضى الغرب فلما حقق مناه اذا به يشعر بدافع غلاب يدفعه الى العودة الى نيوانجلاند حيث العمل اشق واقسى • والسبب الثانى انه عند نهاية المسرحية وعقب الكارثة عندما يعول على الرحيل يكتشف ان اولاده (كان عنده أيضا ولدان من زوجته الأولى) قد استنزفوا من زمان تحويشة العمر التى كان قد كنزها تحت لوح من خشب الأرضية • كان ذلك كافيا لأن يقنعه بان مشيئة الله قضت بأن يبقى حيث هو وان الله بعث له بأولاد عقدوا على الشر ايديهم حتى يحقق مشيئته وقضاءه • وكما هى الحال مع وسيط الوحى فى التراجيديا الاغريقية كل ما يهم هو أن الشخصيات المعنية تؤمن به • وهكذا فان استخدام اونيل للقدرية الحسية اوقع وانسب لمؤلف عصرى عن القدر من اية اصداء اغريقية معنية او اية شطحة للخيال تتحقق عن طريق السحنة •

من بين المزايا الثانوية لاستخدام الاطار الكلاسيكى مزية تستحق الذكر ، تلك هى لذة السفسطة ، لذة الادراك ، فهى تكمن مثلا وراء « الآلة الجهنمية » لكوكتو الذى يقدم فيها بخشونة ساخرة الأحداث المؤدية الى النقطة التى تبدأ عندها مسرحية سوفوكل « اوديب ملكا » والجمهور الذى لايعرف مسرحية سوفوكل

سنفوته المقارنة كلها • يصدق نفس الشيء على اشـــارة جيرادو لهومر فى السطر الأخير من « النمر على الأبواب » •

لقد مات الشاعر الطروادى وآن للشاعر الاغريقى ان يدلى بما عنده •

هناك عنصر من المجاملة المتبادلة فى هذا بين الكاتب المسرحى والجمهور ، بيد أنه ربما كان موجودا فى كل ضروب السفسطة • وليس بالعجيب ان كتاب مثل هذه المسرحيات هم فى العـــادة فرنسيون •

هذا النمط من الفطنة والملاعبة الذهنية فى جوهره يجعل من المسرح ألعوبته ولا يأخذه مأخذه الجد لأنه مناقض لشعور التخيل الكامل الذى يجعل الجمهور يكاد ينسى أنه فى المسرح كلية ، وفكرة عدم أخذ المسرح مأخذ الجد تعود بنا من حيث ابتدأنا ـ الى افتقاد التقاليد ، الى الصفحة البيضاء المقدمة لكل كاتب مسرحى جديد • ومع عدم وجود تقليد مسرحى عام يستطيع كل كاتب مسرحى جديد ان يبتدع اصطلاحاته وان يحطمها بنفس السرعة • الجمهور العصرى لايمكن ابدا ان يكون على يقين مما سيواجهه عندما يخطو الى المسرح : ستارة ثمينة ذات شراريب او منظر سبق عرضــه ، قبة فى صدر المسرح ، المسرح الصغير امام الســـتارة ، حلبة للمصارعات ، وعلى سبيل الديكور غرفة واقعية ، هياكل منازل او مجرد مقعد وأيك ، ممثلو ستانسلافسكى ، متظاهرو بريخت او مجرد دمى • عندما تكون مثل هذه المرونة هى القاعدة تصـــبح التقاليد المسرحية أدوات ســحرية فى أيدى الكـــاتب المسرحى اذ يستطيع ان يقفز من واحد لآخر ويستطيع ان يمزجهم فى نســب جديدة • كثير جدا من تأثيراته ســيتضمن اللعب بالمسرح الذى يمكن اللعب به لأغراض متنوعة من الارشاد الى الابهاج • من ذلك ما يفعله بريخت عندما يدفع الجــوقة الى موقف يائس فى

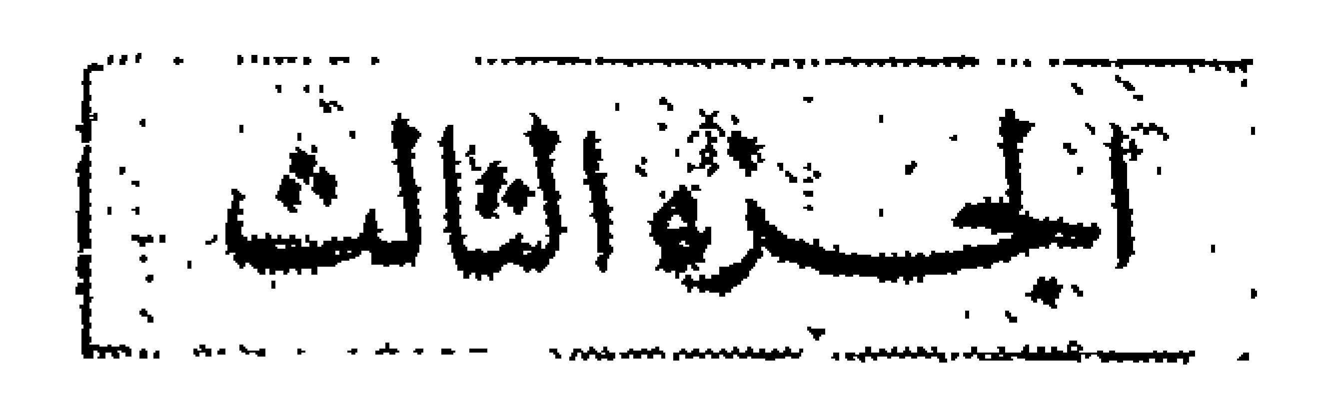
مسرحية « امرأة ستشوان الطيبة » ليسأل الجمهور عما اذا كان في مقدوره ان يفكر في سبيل للخلاص من المصيبة التي نزلت بالبطلة • كذلك يفتتح جيرادو مسرحيته « ســـادوم وعاموره » بالشكل التالي :

البســتاني : اليست تلك ابهى ستارة ترفع امام جمهور !• هاهى ذى ترتفع وما الذى يرون ؟ ملاك الملائكة الأعلى •

الملاك الأعلى : فليبادروا باغتنام الفرصة فهى لن تدوم طويلا • ثم ان المشهد التالى يمكن ان يكون مروعا •

البســتاني : انى لأعرف ، فالأنبياء أنذرت به ، يوم القيامة •

هذه التأثيرات مليئة على التوالى بالاحكام والفطنة • على انه لا مناص من ان يكـــون كثير من كتاب الدراما العصريين الذى يشعوذون فى المسرح مجردين من الصفتين • فالعرف المقبول فى المسرح ، ذلك الذى ورثه شكسبير ومعاصروه ، أساس متاح للكاتب الدرامى العظيم ليرقى منه ، كما أنه أطار يستطيع الكاتب العادى ان يكتب فيه مبدعا • ان حرية هذا القرن العظيمة تشكل تحديا منيرا للقلة من الكتاب الدراميين الأجاويد ــ اولئك الذين يشغلون الصفحات الباقية من هذا الكتاب • عيب هذه الحرية هى انهـــا تركت غير الموهوبين يتخبطون •



الكتاب الدراميون

اختيار الشخصيات

كان أساس اختيارى للكتاب الدراميين الذين أتحدث عنهم فى هذا الجـــزء من الكتــــاب هو التمييز قبــل أى شىء آخر بين « الكتاب الدراميين » و « الكتاب المسرحيين » • فالكاتب المسرحى بمضمونه الحرفى لا الفنى هو فى مفهــومى الكاتب الذى يتناول موضوعا مقبولا ثم يحوره الى مسرحية • اما « الكاتب الدرامى » فهو ـ فيما أرى ـ ذلك الذى ينشىء خلال مسرحياته ببصيرته الثاقبة رؤيا شخصية • الكتاب الدراميون وحدهم هم الجديرون بالبحث والنقد الجاد • وهذا يستبعد كتابا مثل تيرنس راتيجان مهما بلغت كفايتهم بل انه يستبعد المررايس •

وبعد هذا المعيار فالذى حدد مدى اختيارى هو المكان :

فلو أننا تناولنا كل كاتب بايجاز شديد لأضــحى النقد اذ ذاك نوعا من الفهرسة • ثم تبين أن المجال لا يتسع لأكثر من ثمانية أو تسعة ، فاصبحت بذلك القائمة مكونة من بيرانديللو ، واونيل، وبريخت ، وجيرادو ، وانوى ، وسارتر ، واليوت ، وويليامز واخيرا ميللر • وكان من بين المرشحين غير هؤلاء لوركا غير أن انتاج لوركا ضئيل فضلا عن أننا تناولناه بتوسع فى الفصل الخامس • كذلك أوكيزى ، غير أنه لم يعد أبدا الى المستوى الذى بلغه فى مسرحياته الثلاث فى العشرينيات ، أضف الى هذا أن صلته بالمسرح تزداد انفصاما يوما بعد يوم • ثم سالاكرو وبيتى غير أنهما ليسا بمعروفين جيدا دوليا كما ينبغى وفصل صغير ليس المكان الذى تبنى فيه الشهرات • ومن الناحية الأخرى فشهرة اليوت تتطلب فصـــلا ولو أنه من حيث الجدارة قد لايكون فى حـــاجة • فلكونه ذائع الشهرة موضع مناقشة قد يكون اغفاله فجوة فاغرة الفم • ونفس الشىء ينطبق على سارتر •

لويجي بيرانديللو

(١٨٦٧ ـ ١٩٣٦)

منذ زمن طويل وعالم النقد الأدبي الدولي يزدحم بصور متكاثرة لبيرانديللو فهو أعرج ، ومشوه ، ورأس بلا قلب ، وضال ، وفظ غليظ ، ومختل العقل ، ومبهم ـ صور مهما حاولت جاهدا فلست بقادر على أن أتبين نفسي فيها ولو قدرا منها ضئيلا .

كتب بيرانديللو هذه الكلمات عام ١٩٣٥ في تقدمته لكتاب فيتورينو « فن الدراما عند لويجي بيرانديللو » وهي تقدمة مليئة بالعرفان لكتاب ينقض الصورة الشائعة عنه كبهلوان ذي ثقافة وعقل ، مجرد امير للمتناقضات . ومع ذلك ما تزال الحال في كثير من الدوائر كما كانت عليه ، حتى أولئك الذين يلمسون العاطفة الزاخرة في مسرحياته يرجعون لرأي بيرانديللو ذاته :

من بين التجديدات التي أدخلتها على الدراما العصرية تحويلي العقلانية الى عاطفة .

يرجعون الى هذا الرأي على ان فيه الكفاية لايضاح قدرته . غير أن هذا الرأي مايزال يضع المحراث أمام الثور ـ فهو يجعل الباعث الابتكاري الأصيل في عمله باعثا عقلانيا ويتيح للناس ان يصفوا مسرحيته « انت على حق مادمت تظن ذلك » (١٩١٧) بأنها مجرد لعبة ذكاء خشنة عن طبيعة الحقيقة بينما هي في الواقع احتجاج حام ضد تجريد الناس مما قد يلجأون اليه من نزوات دفاعا

عن انفسهم • وهذا هو ما يفعله معظم شخصياته المركزية • ردهم على ما يلقون من شقاء فى حياتهم هو فى بعض الحالات ان ينسحبوا الى حصن من العقلانية تستبعد منه العاطفة ، وفى حالات أخرى أن يخترعوا أكذوبة منطقية تجعل الشقاء محتملا • لقد اضطر بيرانديللو فى حياته هو ذاته أن يفعل شيئا مماثلا •

كان فى حياته الشخصية تطابق اكثر من المعتاد لكتاباته • زوجه أبوه بفتـاة لم يرها من قبل •• كانت ابنة شريكه فى منجم للكبريت • بعد بضع سنوات وقعت كارثتان فى وقت واحد • لقيت زوجه تعسرا شديدا فى ولادتها لطفلهما الثالث ، وحـاق بالعائلة الخراب اذ غمر الفيضان كل مناجم الكبريت • كان اثر هاتين الصدمتين عليها شديدا فاختل عقلها وكان الشـكل الذى اتخذه هذا الاختلال هو الغيرة • فلكى يهدىء بيرانديللو من روعها كان يقضى معظم وقته فى البيت ويعطيها كل ما كان يكسـب من مال • غير ان اتهاماتها الهستيرية له بالخيانة لم تقف عند حد بل ازدادت عنفا وكثرة • قبل نصيحة الطبيب بعدم ارسالها الى مصحة وانسحب كالكثير من شخصياته الى عالمه الصامت وقد روعه ان تكون الصورة الزائفة التى صـورتها له أقوى فى جو البيت من حقيقة نفسه • وهكذا ينبع الاهتمام فى مسرحياته بمسـائل الوهم والحقيقة ، مباشرة من تجربته الذاتية • وهـو اهتمام مقطر فى شدة الكرب والشقاء وليس مجرد اهتمام فلسفى • ولتتضاعف شقاوته أسر ابنه الأكبر فى الحرب ومرض ابنه الأصغر مرضـا شديدا وحاولت ابنته انهاء حياتهـا بيدها • لم يكن عجيبا ان تصطبغ نظرة بيرانديللو الى الحياة باللون الأسود •

المدهش ان مسرحيته الكبيرة الأولى رغم ذلك كله مشمسه • « ليولا » (١٩١٦) قصة خداع مزدوج • سيمون البخيل الكهل متزوج من ميتا الشابة • لم يرزقا باطفال لأن العجوز سيمون كما يعرف الجميع واهن عنين • توتزا فتاة طموح تغار من ميتا • وقد

حملت من الطلوقة المحلية ليولا • تدبر مؤامرة • تخبر سيمون العجوز بالحقيقة ولكن تقترح عليه ان يعلن ان الولد ولده مثبتا بذلك انه ليس واهنا • تبهجه الفكرة حتى ليغير وصيته لصالح الطفل • ولكن ليولا يتقدم ليعاون ميتا المنكودة الحظ • فلطالما شعرا بانجذاب كل منهما نحو الآخر • ولكم كان يسعد سيمون العجوز لو ان زوجته هى التى انجبت له الطفل ! وسرعان ما تحمل ميتا هى الأخرى فينكر سيمون أبوته لابن توتزا ويغير وصيته من جديد • وينصرف ليولا سعيدا خالى البال والفكر وهو بهذه الصفة طائر فريد فى مسرحيات بيرانديللو •

بعد ذلك ببضعة شهور كتب بيرانديللو مسرحية تعالج نفس الموضوع وانما من وجهة النظر المضادة : وهى مسرحية « فكر فى الأمر ياجياكومينو » (١٩١٦) • الأستاذ توتى معلم عجوز ليس بينه وبين البيروقراطية محبة • يرسم خطة لخدمة شخص ما على حساب الحكومة • سيتزوج من امرأة شابة سيتاح لها ان تقبض معاشه لمدة خمسين سنة اخرى • يختار ليلينا ـ اختيار موفق لأنها حامل وبذلك يستطيع ان يخدمها خدمة مزدوجة • شرطه الوحيد هو ان تستمر فى علاقتها بعشيقها جياكومينو • يضج الجيران ، بتقاليدهم الموروثة عن الحب والزواج ، من السلوك الفاضح لهذا الثلاثى ولكن الفاضح فى رأى البروفسور توتى وبيرانديللو هو أن تقطع ليلينا علاقتها بجياكومينو أو أن يتوقع توتى منها أن تضاجع رجلا عجوزا مثله •

هاتان المسرحيتان تشكلان النموذج الأساسى الذى سوف يستخدمه بيرانديللو اكثر من مرة فى أشكال أشد ايلاما خلال السنوات القليلة القادمة حتى ليألف المرء تلك الامتدادات المنطقية العجيبة التى اخترعتها شخصياته لما جرى عليه العرف فى العلائق الاجتماعية والجنسية • والاختراع كما يقدمه بيرانديللو شر اذا قصد به الكسب كما فى حالة سيمون وتوتزا ، وخير اذا كانت

الدوافع اليه دفاعية أو برا باحد كما فى حالة توتى • والشر يلقى عند عدالته الاخلاقية الصارمة أسوا الجزاء بينما الخير جزاؤه الاحسان •

ثم كتب بيرانديللو مسرحيتى « قواعد اللعبة » (١٩١٨) « ولذة الأمانة » (١٩١٧) وكلاهما على نمط ليولا • ففى الأولى زوجة نافرة من زوجها ، تتظاهر بان فتى من الفتيان عرف بالفروسية وشدة المراس فى المبارزة قصدها باساءة تخل بالشرف ، واملها ان يحقق زوجها مايقضى به العرف والخلق فيدعو الشاب لمبارزته اقتصاصا لشرفه ، ثم تنجلى المبارزة عن قتله فيخلو لها عند ذلك الجو فتعيش مع عشيقها فى سعادة ونعيم • ولدهشتها يدعو ليون الشاب لمبارزته ثم يختار حسب اصول المبارزة مساعدا له وهذا المساعد الذى اختاره هو عشيقها • ولكن عندما يحل فجر اليوم الموعود للمبارزة يلزم فراشه ثم يقول انه لا يزمع مبارزة الغريم • لقد اصدر صك الدعوة للنزال وهى عملية اسمية محضة لأنه ما يزال زوج زوجته الاسمى • وبما أن عشيقها هو زوجها الفعلى فمسئوليته ان يمارس هو ذاته الفعل • وعلى ذلك يبارز عشيقها الغريم (فأصول المبارزة تنص على ان يحل المساعد محل من يساعده اذا ما تخلف عن الحضور) ويكون نصيبه القتل •

لقد فعل ليون اذن مثل ما فعل ليولا — اى انه سار بلعبة خصومه الى نهايتها المنطقية حتى وقعوا فى الشرك الذى نصبوه له او بعبارة اخرى فى شر اعمالهم • كما كشف وهو يفعل ذلك عن انعدام المنطق فى السلوك التقليدى • غير ان ليون على خلاف ليولا ليس شخصا خالى البال فهو واحد من ابطال بيرانديللو يمثلهم أصدق تمثيل ، الزمه الشقاء فى الماضى على ان يعتزل فى قوقعته من الانفصال العقلى الذى هو مجرد غطاء لانفعالاته وسخطه • لقد شكا النقاد من عدم وجود ما يهيىء الجمهور لانفعال ليون العنيف المفاجىء ضد عشيق زوجته فى الفصل الأخير غير ان هذا النقد

يكشف عن سوء فهم للشخصية وللمسرحية فلأن هـــدوء ليون العقلى نتيجة لكبته لعواطفه فهو يحمل ضمنا طول الوقت احتمال الانفجار • هذا التباين هو الذى يجعل الدور ذا قابلية هـــائلة للتمثيل • وسوء الفهم نتيجة مرتقبة لمعالجة بيرانديللو للموضوع معالجة عقلية فوق المألوف ويجيء ايضا من اخذنا ظاهر المسرحية العقلى على انه المسرحية ذاتها •

ففى الانعزال وحده وجد ليون راحة البال وهى حالة قريبة من الموات • يزداد ذلك وضوحا فى مسرحية « لذة الأمانة »فالغر الذى يجعل من المغررين به اغرارا هو بالدوفينو وهو رجل مفلس ذو نزعات فلسفية ومن حيث الشخصية فهو أشد صرامة من ليون• مثل ليون اضطرته المعاناة الى التزام وضع من الانعزال الفلسفى عن الحياة • أجاتا مرأة من نساء المجتمع تحمل من رجـل متزوج • ولستر ما ظهر تستخدم هى وعشيقها بالدوفينو وذلك بأن تتخذه المرأة زوجا لها ، ولكن أجاتا تضـــمر خديعته وتعتزم تطليقه متى ما ولدت وصار لوليدها الأب الشرعى على أن بالدوفينو يصر على اداء دوره بأمانة مطلقه لاتعرف المساومة فسرعان ما يضرب بالتظاهر عرض الحائط ويقلب المظاهر الى حقيقة فيصبح بحق وحقيق الأب الحقيقى للطفل بل ويصبح عندما تقع أجاتا فى حبه ــ الزوج الحقيقى لها • عند هذه النقطة يرغب بالدوفينو فى أن يخرج من اللعبة ويرحل وهنا يمكن أن يرى الوضع البرانديللى فى أوضح حالاته • فبالدوفينو يدرك أن العاطفة الحقيقية التى بدأ يشعر بها نحـو أجاتا ستقلب اللعبة التى يلعبها ببراعة الى عذاب • على أننا نحظى لمرة يتيمة بنهاية سعيدة • فأجاتا تذهب معه مخلفة وراءها حياتها السابقة • وهكذا يعود بالدوفينو الى الحياة • وهو ذاته يؤكـــد التفرقة بين الانعزال عن الحياة،العقلي المبصر ونقيضه ، وهما مسألتان من الصعب التمييز بينهما فى الحياة يؤكدها بالدوفينو بملاحظته :

عندما يعيش المرء فهو يعيش دون أن يرى نفسه عائشا وأنا انما أرى لأني جئت لهذا البيت كي لا أعيش ٠

لقد وجد بيرانديللو عيشة الهوى بانفعالاته مرة. كما وجد موات الانعزال العقلي عبثا ٠ ولكنه احترم طريقا وسطا ، عيشة تخيلية اصطنعها كالزواج الذى عقده البروفسور توتى من اجل البر ٠ فى مسرحية « قلنسوة وأجراس » (١٩١٧) نرى صاحب عمل يعشق زوجة كاتبه ٠ تكتشف زوجه الأمر فتحبك مؤامرة يتعين بمقتضاها على الكاتب أن يضبط زوجته وعشيقها فى وضع لا ريب فى مساسه بشرفه ٠ ينكسر قلب الكاتب لا لأنه كان يجهل خيانة زوجته بل على العكس لأنه كان على علم بالأمر وانما تعمد اخفاءه كسر دفين ٠ انه كان يحب زوجته الجميلة وكان قبيحا يعرف قدر نفسه لذلك فنع بقبول الوضع ٠ الا أن المجتمع يطالبه الآن بأن يتخذ اجراء مسرحيا : فلا جدال فى أن زواجه لابد أن ينفصم ٠ وسط هذه الحالة المؤلمة تجيئه فكرة حل ٠ فليدع بأن زوجة رئيسه التى أذاعت نبأ الفضيحة أمرأة مجنونة فقدت عقلها بسبب الغيرة التى لا أساس لها ٠٠ وليقنع كل واحد بذلك ٠ وتؤخذ بالفعل الى مستشفى المجاذيب ومن ثم تظل الأكذوبة الثمينة الحلوة قائمة ٠ لقد تصرف الكاتب كما تصرف البروفسور توتى بالحكمة التى لاتأبه بالتقاليد كما أن الأكذوبة فى كلتا الحالتين كانت من أجل البر ومن الواجب احترامها ٠

تناول بيرانديللو موضوعا مشابها فى مسرحية « أنت على حق ما دمت تظن ذلك » (١٩١٦) وهى احدى اثنتين أبدع فيهما أيما ابداع ٠ يسرى القيل والقال على ألسنة الناس فى المدينة بخصوص ثلاثة أشخاص وتصرفهم الشاذ هم زوج وحماته وزوجته ٠ السنيور بونزا يمنع حماته السنيورا فرولا من رؤية ابنتها ومع ذلك يقضى معظم وقته فى منزل حماته ٠ والتفسير الذى يعطيه كل من السنيور بونزا والسنيورا فرولا غريب جدا ومتناقض ٠ فكل منهما يدعى

أن الآخر مجنون غير أن جنـونه يجب أن يحتـرم • ومن الوقائع تضطرب القصتان فيما يتعلق بحقيقة شخصية الزوجة السنيورا بونزا • الحماة تقول أن هذه المرأة هى زوجته الأولى وابنتها والزوج يدعى انها زوجته الثانية وعلى ذلك فليست ابنتها • ومع ذلك فلا احد منهما يريد أن يقنع الآخر بما يرى • ويشتد الفضول بالناس والتقصى ولكن الحقائق لا تزداد وضوحا بيد أن شقاء الضحايا هو الذى يزداد وضوحا • لقد وجدوا هذا السبيل فى أن يعيشوا معا بالشكل الذى ارتأوه فمن الواجب احترامه • وبهذا الصدد تقول السنيورا بونزا فى المشاهد الأخيرة :

هذه نائبة كما ترون ينبغى أن تظل مستورة والا فالعلاج الذى وقع عليه حنونا لن يكون مجديا •

وقال السنيور بونزا متوسلا « بحق الشفقة فليتركونا نعيش فى سلام ! » « بحق الشفقة » عبارة كثيرة التكرار فى مسرحيات بيرانديللو • فهى بالنسبة لمجموع أعماله تحتل مكانا وسطا • مثلها مثل عبارة « العلاج الذى وقع عليه حنونا » بالنسبة لهذه المسرحية •

والمسرحية الى جانب عرضها لمعاناة هذه الشخصيات الرئيسية تسخر من كلام الناس والقيل والقال الذى تلوكه الســنتهم ، والاستنتاجات الهائلة التى يستنتجونها دون استناد الى دليل كاف• والجمهور هو الآخر يصبح دون أن يشعر طرفا فى هذه السخرية (مقويا بذلك احتجاج بيرانديللو) لان المسرحية تعتمد لاحـداث تأثيرها على مشـاركة الجمهور فى القيل والقـال • فالجمهور مثلهم مشـتاق لان يكتشـف الحقيقة العارية غير أن الاكتشاف النهائى لا يقدمنا خطوة جديدة • وتظهر السنيورا بونزا وهى الشخصـية القاطعة ـ تظهر لأول مرة قرب نهاية المسرحية لا لشىء الا لتعلن أنها الزوجة الثانية للسـنيور بونزا وابنة السنيورا فلورا وهما الوحيدان اللذن ظلا حتى الآن نقيضين اكيدين فى مجرى البحث •

ثم تضيف « بأنها حسب ما يظنها الناس » هذا هو المهم : علاقتها الذاتية بالآخرين وليست الحقائق العارية • وتنزل الستارة على ضحكة ساخرة من لاوديزى وهو الشخصية المرة الوحيدة • هذه النهاية الملتوية المحولة مألوفة لدى بيرانديللو ولكنها لا تغير كثيرا من الانطباع النهائى وهو التناقض الظاهر بأن الحقيقة وهمية بينما ينبغى ان تكون الحقيقة امرا غير ذى اهمية وخاصة ازاء اكذوبة حانية • لقد ادرك بيرانديللو ان مسرحيته تعتمد فى تأثيرها على نوع من التسابق العقلى ولذلك اسماها «على حق انت اذا كنت تظن ذلك» وبعمله هذا اتاح للنقاد ان يولوا المسرحية أهمية عظمى كمناقشة للحقيقة • وربما كان من الأوفق ان توصف المسرحية بعنوان مثل « العلاج » •

على ان هذا ايضا تبسيط زائد وميل مبالغ فيه الى الناحية الأخرى • ان مسرح بيرانديللو يعتمد فى قوته على الجذب والشد بين هذين العنصرين وهما الكوميديا العقلية ثم التراجيديا العاطفية الموضوعة فيها كندبة ملتهبة • ان الكوميديا العقلية وحدها يمكن أن تؤدى الى السآمة ولقد فعلت ذلك فى مسرحية او اثنتين تغلب فيهما • ان الشقاء وحده كان موضوع تركيز تنهمر من اجله الدموع انقلب الى مثار للاشجان او الى الميلودراما • اما اذا كشف عنه شيئا فشيئا فى صراعه الضارى مع التطفل او فحش التأويل فانه يقترب من التراجيديا • الصرع بين هذه العناصر هو مسرح بيرانديللو فاذا ما مال المخرجون او النقاد بثقلهم نحو احدى النواحى فقد ضاع الجوهر •

اما اشهر مسرحيات بيرانديللو واحسنها فهى « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١٩٢١) فهى تطلع من هذه المسرحيات الباكرة وتضيف اليها بعدا آخر •

فى البداية نرى على المسرح مخرجا وبعض الممثلين يجرون بروفه لاحدى مسرحيات بيرانديللو الأولى وهى « شروط اللعبة »

وفجأة يدخل ستة اشخاص منظرهم غريب يخبرون المخرج بأنهم شخصيات من خلق كاتب غير انه حرمهم حقهم فى الشكل والحياة الدائمة اذ لم يكمل المسرحية وهم يريدون الآن من المخرج ان يسمح لهم بأن يتموا قصتهم ويقدموها فى مسرحه ٠ فتأخذه الحيرة فى الأمر ثم يقبل على مضض ان يمنحهم فرصة المحاولة ٠ ومن هذه النقطة يصبح مركز الفعل المسرحى هو الصراع بين الشخصيات الرئيسية ، كل يريد أن يفرض على القصة تفسيره ويغلب ما يراه متفقا مع وجهة نظره ٠ ومن خلال ذلك تظهر الحقائق التالية ٠

السخصيات هم الأب والأم وابنة الزوجة والابن والولد والبنت الصغيرة ٠ تزوج الأب والأم منذ سنوات عديدة وانجبا طفلا واحدا هو الابن ٠ تقع الأم فيما بعد فى غرام سكرتير الزوج فيسرحها لتعيش معه ٠ فتنجب منه ثلاثة اطفال ابنة الزوجة والولد والبنت الصغيرة ٠ وطفق الأب فى حنان ودون أن يلحظه أحد يراقب نمو هؤلاء الأطفال الى أن جاء وقت غابوا فيه عن ناظره ولم يعد يعرف عن أمرهم شيئا وذات يوم بالصدفة المنحوسة التقى وجها لوجه بابنة زوجته وقد اصبحت الآن فى السابعة عشرة من عمرها ٠ كانت هى ذاتها الفتاة التى قدمت اليه فى دار للدعارة ٠ هناك كانت تعمل دون علم من امها كى تعاون فى مصروف البيت ٠ اكتشف الأب شخصيتها فى الوقت المناسب ٠ وبعد ذلك اعاد العائلة الى بيته لتعيش معه ولكن الحوادث هناك أدت الى موت البنت الصغيرة بغرقها فى مورد للماء والى انتحار الولد ٠

يصف بيرانديللو « ست شخصيات» بأنها « مسرحية فى مرحلة العمل » ويمكن ان يشتق من هذه الحقائق العارية عدة مسرحيات وتفسيرات مختلفة معظمها يقطر ميلودرامية ٠ الصراع بين الشخصيات قائم من اجل تقرير الرواية النهائية وأيها تكون ٠ فالأب وهو فلسفى النزعة فى حاجة الى الوقت ليناقش ويحلل أفعاله مؤملا بذلك جزئيا ان يجد لها المبرر ٠ وابنة الزوجة مصممة على

ان تحرمه من هذا الترف وهى تشعر ان الأحداث حطت من كرامتها الى الدرك الأدنى ولذلك فان رغبتها الوحيدة هى ان تبرز اللحظات الحسيسية حتى تجر الأب الى مستوى الغثيان الذى انحطت اليه • اما الأم وهى سلبية فيما تلقى من شقاء فالذى تريده لمعظم القصة هو البريق • هذا الصراع امام المخرج مثله فى الظروف العادية كمثل جماعة من الناس اشتركت فى معركة واذ يحكى كل واحد منهم الحكاية لطرف مستقل يحاول أن يكسبه الى صفه • وتحدث اثنـاء الرواية الدرامية التى يرويها اصحابها مقاطعة من جانب الممثلين الذين سوف يقومون فى الوقت المناسب باداء هذه الأدوار (وهى من كوميديا السخرية على حساب المسرح التجارى) وكذلك من جانب الأب والمخرج فهما يتجادلان فى عنف عن الفـارق بين المخلوقات الآدمية والشخصيات الخيالية (كوميديا الأفكار) • على انهم يكملون قصتهم ثم تنتهى المسرحية بمفاجأة عنيفة مباغتة • اذ يتبين لذعر الممثلين ان البنت الصغيرة والولد ماتا ميته حقيقية • ليست هذه مفاجأة مسرحية رخيصة ولو انها لسوء الحظ قد تبدو كذلك لأفراد الجمهور الذين يغيب عنهم كما غاب عن الممثلين على المسرح ان هذه هى النتيجة النهائية للفجوة بين الشخصية والممثل • ففى نهاية تراجيديا هاملت تموت الشخصية اما الممثل هاملت فينهض وهو ما يزال فى دمائه ليتلقى تحية الجمهور •

ان « ست شخصيات » تضيف بعدا جديدا الى مسرحية « على حق انت اذا كنت تظن ذلك » • ذلك هو الفن ضد الحياة • ومع ذلك فهى ككل لا تقل نجاحا عن سـابقتها • والمسرحيتان متشـابهتان بشكل عجيب • « ست شخصيات » اذا نظرنا لها من زاوية معينة نجد انها تقع قبل مسرحية « على حق انت » بمرحلة • فبخلاف آل يونزا والسنيورا فلورا لم يجد الشخصيات الست بعد «علاجهم» وهو الصورة النهائية للحقائق التى سيعيشون بمقتضاها • ان لدى آل بونزا شيئا يحمونه ولذلك فمسرحيتهم مسرحية التكتم اما

« الشخصيات الست » التي يتبارى فيها كل واحد منهم ليغلب صوته الآخرين فتصبح نقيض الأخرى تماما اى مسرحية فى التنافس على الأبانه • وهذا بدوره يقرر شكلها الدرامى الغريب البديع بشخصياتها التى تعلن على الملأ عن تجاربها بطريقة بريختية • ويتعين على المرء أن يشاهد المسرحية ليدرك الأثر الدرامى الكـــامل لابنة الزوجة وهى تندفع فى مشهد دار الدعارة مغفلة اجزاء باكملها فى تلهفها على بلوغ بؤرةالحضيض عندما تقف بين ذراعى الأب •

ومسرحية « ست شخصيات » فى أبسط صورها هى الدراما التى تشكل فى ذهن الكاتب المسرحى : « مسرحية فى المعمل » • يصف بيرانديللو فى مقدمته كيف ان هذه الشخصيات التى رسمت فى الأصل لقصة روائية ثم عدل عنها ظلت تعاود خاطره وتلح على ذهنه (دوره فى هذا الصدد يؤديه المخرج فى المسرحية) كما تصف ابنـــة الزوجة كيف كانت تقوم بغواية المؤلف فى مكتبـــه ليلا • فالمسرحية اذن هى قبل كل شىء مسرحية لتجربة مباشرة تنبثق منها المتناقضات الفكرية وهى مرة اخرى النقيض التام للدراما كمركبة للشعوذة الفكرية •

كتب بيرانديللو مسرحية « ست شخصيات » فى نوبة من النشاط الخلاق اذ لم تستغرق كتابتها غير خمسة ايام وفى الثلاثة الأيام التى سبقتها كان قد كتب مسرحية هنرى الرابع (١٩٢١) وتعد فى رأى الكثيرين فى نفس الجوده • ولعل فى هذا الرأى تجاوزا فى التقدير • تقع الأحداث فى صورة طبق الأصل من بلاط هنرى الرابع ويتمثل جنون البطل فى انه يعتقد انه الملك هنرى الرابع • ومنبع الدراما فيها انه عاد الى عقله منذ سنوات عدة غير انه لم يستطيع اذ ذاك ان يخطو الخطوة الاليمة عائدا الى حياة الواقع فاستمر ، حماية لنفسه ، فى ادعاء الجنون • ولعل نقطة الضعف الرئيسية فى المسرحية هى ان درامة الفصل الأول ترتكز على علمنا

بما لم يكشف عنه الا فيما بعد ـ اى انه عاقل • فبدون هذا العلم يظهر الفصل كانغماس اعرج فى تحريك الشعور •

اتخذ بيرانديللو فى المسرحيات التى جاءت بعد ذلك اسلوبا اقرب الى ابسن ولكن دون نتـــائج مماثـلة فمسرحيـة « عارية » (١٩٢٢) تظهر لنا فتاة تعرى من اكاذيبها الواقية غير ان الدراما تكاد تضيع وسط التفصيلات التى لا حصر لها فى الحبكة فضلا عن ان الشقاء الذى تستهدف له الفتاة بينما كان فى المسرحيات السابقة يمس مسا خفيفا وفى المواقف ذات الأهمية الكبرى الناجمة عن الكوميديا نراه هنا موضع التركيز والدفع المتواصل • لذلك لم يجيء الأثر دراميا بقدر ما هو شعور بالخوف الجنونى من مكان مغلق تكتنفه الأهوال (كلاوستروفوبى) • حاول بيرانديللو بعد ذلك فى مسرحيتى «الحياة التى وهبتها لك »(١٩٢٤)«ليعازر»(١٩٢٩) أن يبرز شخصيات مستديرة استدارة كاملة فى بحر من الشقاء • وهذا الميدان هو فى الحقيقة ميدان ابسن ، وبالرغم من أن المسرحيتين جيدتان الا انهما تعجزان عن ابراز موهبة بيرانديللو الفذه • وفى مسرحيات اخرى مثل « كل واحد فى سبيله » (١٩٢٣) ذهب الى اقصى الطرف الآخر حيث المتناقضات لا ترسخ فى اية تجربة انسانية ولذلك تصبح هينة عديمة المعنى • فى مثل هذه المسرحية ينجرف بيرانديللو بعيدا بفعل التواءاته الفكرية العنيدة • وهو يبدو فيها اقرب الى الصورة التى ما يزال العالم يعرفها عنه كبيرانديللو الحقيقى • وانها لمسرحية سيئة جدا •

عبر بيرانديللو مرة فى حديث أجرى معـه تعبيرا بديعـا عن العلاقة الحقيقية بين الفكر العقلى والعواطف • كان يتكلم عن الدراما عموما ، قال :

ان المشاكل التى يتناولها عمل فنى هى فى جميع الأحوال مشاكل الحياة ••• خذ مثلا عبارة « ان تكون اولا تكون » من فم

هاملت ، عالجها كمشكلة فلسفية فلسوف تجد انك تستطيع حلها طبقا لخيال ذات نفسك الحلو • لكن اتركها هناك الى الأبد على شفتى هاملت ، صوت العذاب الذى يكابده فلن تجد لمسألة « ان تكون او لا تكون » حلا مدى الدهر • هذه المشاكل والعواطف الحيوية يحبسها كاتب كشكسبير او دانتى فى شكل رائع وتظل هكذا للأبدية : عواطف محنطة وهى حية •

من الممكن ان يكون كلامه هذا منصبا على احسن مسرحياته • غير ان النقاد وان امتنعوا عن أخذ « ان تكون او لا تكون » من فم هاملت الا أنهم لم يولوا آراء بيرانديللو الدرامية ما تستحقه من احترام • ان الاب فى « ست شخصيات » مهما تكن مبالغته فى التفلسف عن طبيعة الحقيقة الا انه فى النهاية مركز الفكر على ورطته فحسب مستغرق فيها بقلبه وفؤاده وذات نفسه • انما الافكار هى صوت عذابه وتلك هى قيمتها • ان مسرحيات بيرانديللو الجيدة وشخصياته الناجحة يمكن اجمالها جميعا فى عبارته « عواطف محنطة وهى حية » حتى ولو كانت العاطفة بصفة تكاد تكون ثابتة هى الألم الممض •

يوجين اونيل

١٨٨٨ ـ ١٩٥٣

اذا كان بيرانديللو ضحية للرأى القائل بأنه مفكر وعقلانى فمتاعب اونيل نشأت من كونه يظن نفسه كذلك · ولعل أعماله ، أكثر من أى كاتب درامى آخر ، تعانى من الرغبة العامة فى «الدلالة» · ان موهبته الدرامية بلغت حد العبقرية وانما في نطاق ضيق جدا وهو نطاق الدراما الطبيعية ، والدراما الطبيعية فى انتاج اونيل ليست سوى كسر ضئيل · اما اغلب مسرحياته فهى تجارب بالغة فى الثقل لا تنهض على أن تؤازر مؤازرة درامية الحمل الثقيل من المعانى التى استعارها مجزأة من نيتشه وفرويد ويونج وأدلر وان كثيرا من المؤلفات التى كتبت عن اعماله يبدو ان الذى كتبها هم علماء نفس لا نقاد ادب · أن التنقيب وراء مصادر اونيل ونواياه رياضة اكاديمية طيبة غير ان النقاد ينسون احيانا ضآلة الصلة بين اكتشافاتهم فى هذا الصدد والميزة الدرامية · مثال صارخ على ذلك ما يصرح به اوسكار كارجيل فى « اميركا الفكرية » من ان مسرحية « ضحك ليعازر » « هى القطعة الدرامية السامية فى عصرنا الحديث » على اساس انها تستخدم بشمول تام الأفكار التى ضمنها يونج فى مؤلفة « الأنماط النفسانية » · يجد كارجيل فى نفسه الشجاعة لأن يثبت هذا الرأى رغم الحقيقة المعروفة وهى ان هذه المسرحية لم تخرج غير مرة واحدة خلال الثلاثين عاما التى انقضت منذ نشرها · وهو يعلق على ذلك قائلا « ان ذلك لا يمكن ان يقوم

دليلا على ان احتمالات المسرحية قد استنفدت » واننا لنأمل ان يكون الأمر كذلك غير ان عدم اخراجها مرة ثانية امر مفهوم • فالبطل ينفق نسبة كبيرة من المسرحية ضاحكا ، ضاحكا ليس الا ـ ضاحكا وحده فى بعض الأحيان ، وفى بعض الأحيان الأخرى بمصاحبة جوقة يزيد افرادها عن مائة شخص • النقد كما ترى يمكن ان ينساق بعيدا جدا عن اعتبارات المسرح •

وعندما كان اونيل شابا وقبل ان يكتب للمسرح دخل فى مرحلة لابد ان تجربته فيها بالحياة الدنيا كانت عارمة شديدة الحدة • كانت هى الزاد الذى استمد منه ليكتب خير مؤلفاته جميعا « بعد طول رحيل أتى الليل » التى كتبت بعد وقوع احداثها بنحو ثلاثين عاما • كان ابواه كاثوليكيين ورعين وكان الأب جيمس اونيل مدير مسرح جواب فكانت الأسرة تجوب معه فى طول البلاد وعرضها • ولم يكن ذلك وحده عامل عدم الأستقرار فلقد كان الأب مدمن شراب والأم مدمنة مخدرات ولذلك كانت صحتهما سيئة والفتى اونيل هو الآخر تعرض للمتاعب ، اوقف فى عامه الأول بجامعة برنستون ثم قضى السنوات الخمس التالية متنقلا من عمل عجيب لعمل اعجب • مارس تعدين الذهب فى هوندوراس وجاب اطراف العالم كبحار تاجر ثم تزوج وأنجب يوجين الابن وطلق • وأمضى عدة شهور يتسكع حول أرصفه الميناء فى بوينوس أيريس واكثر منها فى ميناء نيويورك •وكان فى خلال ذلك الوقت يغشى احد البارات المعروف باسم جيمى القسيس الذى أصبح فيما بعد نموذجا لها رى هوبس فى مسرحية « بائع الثلج يأتى » • لم يبق غير داء السل حتى تكمل مرحلة التلمذة التقليدية ليصبح كاتبا • وبالفعل مرض أونيل فى عام ١٩١٢ بداء السل •

كانت شهور النقاهة هى التى كتب فى اثنائها مسرحياته القصيرة الأولى وقد نشرت احدى عشرة مسرحية منها فى مجلد واحد تحت اسم «القمر فى الكاريبي» (١٩١٨) ومعظمها مجرد اسكتشات

تحمل الطعم الحقيقى لحياة البحر والموانى ولكن ميزتها تكمن فى الحوار وفى رسم شخصياتها وهم تسعة بحارة او عشر من جنسيات مختلفة عديدة يظهرون خلال السلسلة ٠هذه الصور التى صورها اونيل لرفاقه من البحارة هى الطبيعة فى انقى وابسط اشكالها وهى الجذور الحقيقية لموهبة اونيل ٠

الا ان هذا العصر كان عصر التجريب ، ولقد وجد اونيل ان من العسير مقاومة التجريب ٠ اشهر اعماله فى العشرينيات بل كلها تقريبا مسرحيات شدت اطرافها فوق منشر فكرة ٠ وان المشاهد الطبيعية القليلة التى تحتويها لهى بلا مراء افضلها ٠ مسرحية « الامبراطور جونز » تظهر لنا سقوط الامبراطور جونز وهو مجرم زنجى محتال نصب نفسه امبراطورا على احدى جزر البحر الكاريبى ٠ فى المشهد الأول نرى سميذرز وهو بائع يتكلم باللهجة الدارجة لأهل لندن ، نراه يحذر جونز شامتا من ان الثورة نشبت اخيرا ضده فى مناطق المرتفعات وان الأهالى يتجمعون ويثيرون ثائرة الجميع ضده على دقات طبول التوم توم ٠ أما بقية المشاهد فتتعقب جونز داخل الغابة اثناء محاولته الفرار ٠ يسير الطراد بمصاحبة دقات طبول التوم توم المتواصلة خافتا فى بداية الأمر كدقات القلب ثم يأخذ فى الارتفاع شيئا فشيئا ــ والرجل يتخبط فى سيره تطارده الأشباح ٠ أول هذه الاشباح « أشياء سوداء لاقوام لها » يسميها اونيل « المخاوف الصغيرة عديمة الشكل » ٠ لقد خطونا الآن بأقدام ثابتة فى عالم التعبيرية ٠ فالاشباح تتحول الى ضحايا جرائمه الماضية ثم تغوص دون انتقال فجائى ــ الى ما وراء ذلك الى ماضى الجنس الزنجى : جونز يرى مزادا للرقيق ثم احدى ساحرات الزنوج ٠ لقد انتقل أونيل من عرض تعبيرى لضمير مثقل بالاثم الى استخدام « بارع » لنظرية يونج فى اللاشعور الجماعى ٠ قد تكون هذه المشاهد ذات تأثير فى المسرح ولو أن السبب الاكبر فى ذلك راجع الى طبل التوم توم وهى لا تزيد عن كونها بدعة فضلا عن انها

ليست بدعة جديدة فقد استخدمها اوســتن ســترونج قبل ذلك بسنوات عديدة . غير أننا اذا قارناها بالمشهد الطبعي الأول بحواره الذى يشبه الحبل المشدود فى احكام بين احتمالات انفجار الطرفين سنجدها غاية في الرداءة . سميذرز يحتقر جونز للون جلده ولكنه يخافه خوفا حقيقيا: فهو لذلك يحب ان يعيره ولكنه لا يلبث ان يتذلل ويداهن عندما يجد انه انساق أبعد مما ينبغى . أما جونز فيحتقر سميذرز لضعف رجولته ولكن غطر سته تجعله يخفى مدى خوفه . بهذا التوازن فى القوة يمكن ان يروح الحوار ويجىء بين قطبين مضادين كما تظل العلاقة بين الشخصيات سائلة ودرامية . هذا الشـــكل من الكتابة كان مكمن القـــوة عند اونيل كما أن نتفا منه تضفى الحيوية على مسرحياته الفاشلة ، وهو الذى يجعل مسرحيته « رحلة يوم طويل دخل فى الليل » شيئا فذا .

ومسرحية « القرد الأشعر » (١٩٢١) تخطو خطوة أبعد فى التعبيرية وذلك فى صياغتها وفى اشمئزازها من الانسانية العصرية. فالطبقات السفلى فيها هم القرود الشعراء والطبقات العليا مجـرد دمى تحركها أيد خفية . ان أونيل مثله مثل توللر وكايزر لايجد مجدا فى العمل الصناعى ولكنه بخلافهما لا يرى سبيلا للعودة الى الطبيعة . فالبطل يانك وقاد (عطشجى) لا يشعر بالانتماء الى اى جهة فى المجتمع العصرى . ينتهى به المطاف الى قفص الغـوريلا بحديقة الحيوانات فيغبطها على عجزها عن التفكير وعلى قناعتهـــا بما هى عليه من حال . يفتح باب القفص فيحضنه الوحش حضنا قاتلا ثم يلقى بجثته داخل القفص ويغلق الباب وينصرف (قرد أونيل وحده هو الذى يستطيع أن يتصرف بمثل هـــذه الرمزية الصائبة) ويعلق أونيل على ذلك فى النهاية قائلا « وربما يشعر القرد الأشعر أخيرا بالانتماء » .

من الصعب أن نصدق أن أونيل حتى فى أسوأ لحظاته يعنى كل ما جاء فى هذه القصة . بل انها لتوحى بأن رمزيته أفلتت

معه • ففى باكورة المسرحية يثار سخط يانك وتشككه فى نفسه لاول مرة عندما تصفه امرأة جميلة ثرية بأنه «قرد أشعر» • والنهاية ليست الا هذه الفكرة وقد انساقت الى نهايتها المنطقية دون اعتبار لأى نوع من الواقعية والدليل بين خلال المسرحية على وجود مثل هذه العقلانية الفارغة • فيانك مثلا كثيرا ما يكتشف فى وضع المفكر لرودان • وهذا مثل من نمط الاختزال المسرحى الذى سوف يستخدمه اونيل بتوسع فيما بعد فى شكل عبارات نفسانية تعلق بالذهن • ولكن لها على الأقل معنى واضحا ساخرا اذ أن متاعب يانك بدأت عندما حاول أن يفكر فى نفسه • على أن المرء يكتشف لدهشته أن الغوريلا فى حديقة الحيوان هى فى نفس الوضع بينما الفكرة الرمزية كلها بشأن هذا المخلوق هى انه لا يفكر (هكذا يقول يانك) وانما يشعر بالانتماء ليس الا فالمعنى رودان ينهار •

والمنظر الأصلى لمسرحية أونيل التالية « لجميع اطفال الله اجنحة » (١٩٢٣) يعكس بوضوح نقطة الضعف فى عمله فى تلك الفترة • فالمسرحية تتناول المشكلة العنصرية وكيف أنها تعصر زوجين مختلطين الزوجة بيضاء والزوج أسود ، تعصرهما عصرا يؤدى بالمرأة الى الجنون كما يدفع الرجل الى الوراء ، الى حالة تشبه الطفولة ــ وهو المستوى الوحيد الذى يمكن أن يلتقيا عنده لقاء صحيحا • وتقع بعض المشاهد على الناصية بين شارعين احدهما للبيض والآخر للزنوج وعندما اخرجت المسرحية فى نيويورك رسمت المنازل فى ناحية بخطوط سوداء رفيعة على خلفية بيضاء ناصعة وفى الناحية المقابلة رسمت المنازل بخطوط بيضاء رفيعة على خلفية سوداء : ويبدو ذلك فى الصورة رائعا قوى الدلالة غير أن الممثلين لا يكاد يميزهم المرء فى مقدمة الصورة ، لقد تلاشى الناس فى الفكرة •

أما فى مسرحية « الرغبة تحت شجر الدردار » (١٩٢٤) ـ وقد وصـــفت حبكتها بالتفصـــيل فى صفحة ١٠٤ فقد قام اونيل بقطيعة مفاجئة ، ولكنها مع الأسف مؤقتة ، مع تجاربه العقلانية والأسلوبية • وباستخدامه لشكل طبعى بسيط بلغ فى هـــذه المسرحية أعلى قمة خيالية فى سجل عمله • وان مسرحياته الاخرى التى يمكن وضعها موضع المقارنة كانت تقطيرا مباشرا ومؤلمـــا لتجربته الذاتية وهى أحسن ما تكون عندما تقترب من تلك التجربة فى كافة تفصيلاتها • « الرغبة تحت شجرة الدردار » خلق خيالى محض ليس أقرب الى واقع حياة أونيل من فيدر لراسين غير انها ايضا ليست اقل واقعية من فيدر • والنماذج النفسانية كائنة فى هذه المسرحية لينقب عنها النقاد ولكنها فى الأعماق جزء لا ينفصل عن الموقف الدرامى كما فى هاملت أو أوديب ملكا • والمشـــاهد الذى يعجز عن ملاحظتها لن يلحظ عجـــزه فهى الأعماق الخفية الغامضة للفعل الأنسانى بدلا من سلسلة من الصخور المبرزة على خريطة بحرية •

وحتى عند هذه المرحلة فى سجله لم يصل أونيل مع الأسف الى عنفوانه فان مسرحياته الثلاث التالية لم تكن غير قوالب صبت لاحتواء أفكار ، وبدت صفتها هذه فى وضوح أكثر من أى شىء كتبه من قبل • فمسرحية « الرب العظيم براون » (١٩٢٦) استعارة تمثيلية للصراع بين النســك والتدنيس (١) وبين الفنان (الذى تتصارع فيه هاتان النزعتان) ومادية المجتمع • لقد حاول اونيل ان يعبر عن هذه التناقضات المختلفة باستخدام الأقنعة التى تضعها شخصياته وتخلعها طبقا لاحتياجات الموقف • وهذه الخدعة على المستوى البسيط شىء يمكن فهمه فشخصية ما تستطيع أن تخلع قناعها بكل ثبات عندما تكون وحدها ثم تضعه ثانية عندما تواجه

---

(١) نسبة إلى ديونيزوس إله الخمر عند الإغريق .

العالم • بل ان الامتعة يمكن استخدامها بقصد شديد ودون ادنى سرف لغرض أشد تعقيدا ـ كأن تلقى شخصية ما شخصية اخرى وقد خلعت قناعها عندما تدرك لأول مرة سر الشخصية الأخرى ـ ولكن ذلك لا يكون الا اذا كان الاكتشاف قد تم على مستوى الواقعية ربما بملحوظة أو بفعل • وبدون هذا الارســـاء فى الواقع فان استخدام الأقنعة يصبح مجرد بديل للدراما ـ صـــدى دون صوت أو رقما اصطلاحيا لقصة غير مكتوبة • يستخدم أونيل اقنعته دون مرساه وانه ليبالغ فى هذه الخدعة حتى تفقد معناها وتهوى الى حضيض السخافات • فى احد المواضع تسرق شخصية قناع اخرى بعد موتها وبذلك تحتل مكانهـــا ولما كان الميت زوجـا فالسارق يحتل مكانه قرب الزوجة دون أن تلحظ ومنذ تلك النقطة يتركز معظم الاهتمام الدرامى على محاولاته حتى لا يضبط بالقناع الخطأ فى المكان الخطأ أى متلبسا بوضع قناع من اقنعته فى غـير موضعه • فاذا ما ضبط وهو خالع قناعه فانه يسرع خارجا من الغرفة ليضعه قبل أن يدخل ثانية كشخص آخر • العالم الذى نحن فيه عالم مهزلة وبدل السراويل فى المهازل نجد اقنعه • لقد نسى الواقع تماما • ليس بالاستعارة ذاتها ثغرات ويمكن بذلك تفسيرها تفسيرا مرضيا على مستوى عام اى باستخلاص التعميمات المجردة عن الشخصية التى كونها اونيل بعناية فائقة ولذلك فالميت والذى أتلف جثته هما بالطبع نصفان لنفس الشخص غير أن هذه المهمة من نوع « اليس فى ارض العجائب » ـ ولا صلة لها بالدراما • حاول أن تخطو خطوة الى الوراء من المنطق المتماسك الى الواقع الانسانى ستجد أنك كأليس ارتطمت • هذه المسرحية تشبه بيرانديللو اذا كان نقاده صادقين فيما نسبوه اليه • وهى أبلغ مثال على عيبه المخصص كما انها ـ حتى اذا تجاهلنا الأقنعة ـ لا تنفك عن الكشف عن ادعاءاته العقلانية • وعلى سبيل المثال فالبغى الدافئة التى يضع ديون انتونى (ديونيسيوس الخليع والناسك سانت إنتونى)رأسه

فى حجرها الأموى اسمها سيبل لانها تمثل سيبلى أى أمنا الأرض. وفى ردهتها المغطاة بورق رخيص باهت الصفرة يشبه طبقة شوهاء لأرض بور فى مطلع الربيع تدق البيانولا ألحان الأمومة .

أما مسرحيتا « ضـــحك ليعازر » « وملايين ماركو » (كلاهما ١٩٢٨) فهما اقل ابهاما من « الرب العظيم براون » وان يكن موضوعهما مايزال عقلانيا . تحتاج مسرحية « ضـــحك ليعازر » لأكثر من مائتين وخمسين قناعا مختلفا ويكاد يكون كل مشـــهد فيها مماثلا لأخيه من حيث تجريد ليعـــازر لخصـــومه الأقوياء من سلاحهم بالضحك . واذا كان الذى يميز مسرحية « الامبراطور جونز » هو تعقيدات المهزلة فان استمرار ليعازر فى عـدم الوقوع فى برائن الكارثة يضفى على المسرحية صفة الانسان الأســـمى (السوبرمان) فى كوميديا : مهما تذهل أفكار أونيل فتحويره المسرحي لها يتبع قالبا قديما قدما كافيا . مسرحية « ملايين ماركو» اجود من الاخريات لانها ابسط كما انها تحمل بعض لمســـات ساخرة جيدة على حساب حب المال غير أن القالب اليابس مايزال كما هو . يتكرر احد المناظر الكبيرة ثلاث مرات بتغييرات طفيفة ليظهر التغيرات التى تطرأ على ماركو بولو وهو يكبر فى السن .

بعد مسرحيتي « ضحك ليعازر » « وملايين ماركو » وكلتاهما تحتاجان الى اخراج ضخم اتجهت افكار اونيل نحو نمط جديد من العظمة . فى عام ١٩٢٨ كتب مسرحية « فاصل غريب » وطولها ثلاثة اضعاف المسرحية المعتادة والسبب الرئيسى فى ذلك هو أن الشخصيات لا تكتفى بان تنطق كلام الدور بل تنطق افكـــارها أيضا . بهذه الطريقة يحقق اونيل فى بعض الأحيان نتائج طيبة فمثلا عندما تفسر شخصية فى افكارها ملحوظة لشخصية اخرى تفسيرا خاطئا تكون النتيجة اننا ونحن نعلم التفسير الصحيح نرى سبب الخطأ ولكن هذه الطريقة على العموم مرهقة للفكر . اتخذت محاولته التالية هدفا أسمى اذ اراد أن ينشىء تراجيديا عصرية

ينافس بها روائع المسرح الاغريقي وليس اقل من ذلك هدفا ·

وهكذا جاءت ثلاثيته « الحداد يناسب الكترا » (١٩٣١) وقد حاول اونيل فيها ان يكتب قصة اوريست بحيث تتمشى مع القرن العشرين كما كانت مسرحية اوريستيا لأثينا · كانت طريقته هي أن ينقل القصة الى مسرح الأحداث في نيو انجلاند اثناء الحرب الأهلية وأن يرجع كل اتجاه في الحبكة الى الدافع الجنسي ·وكانت النتيجة مجرد حط للنماذج الأصلية التي نقل عنها · فبينما تتهلل كلتمنسترا في روعة رهيبة عند صرعها لأجاممنون نرى في مقتل ارزا حادثا قاتما وقع في مخدع كرستين مانون ولا تظهر حقيقته الا عندما تعثر لافينيا (وهي الكترا القصة) بطريق الصدفة على علبة الأقراص السامة ثم أن اوريو مانون (اوريست) يستغرق وقتا بعد قتل برانت (ايجست) حتى يخترع الدليل الذي يجعل الفعلة تبدو كما لو كانت من فعل لصوص · واستعاض اونيل عن ربات الثأر بالبوليس ·

كان من الممكن أن تنجح الدوافع الجنسية لو آن اونيل لم يسرف في استخدامها ولم يجهر هذا الجهر المكشوف · أما افكاره الأخرى من القرد الاشعر الى أقنعة الرب العظيم براون فقد جاوز بها الحدود · تدور متاعب مانون حول انجذابات جنسية محرمة داخل نطاق العائلة ، بين الأب والابنة ، والأم والولد ، والأخ والأخت · لا ينقصنا غير اللواط حتى تكمل المحرمات الجنسية جميعها · واذا استخلصنا اشتباكات لافينيا العاطفية من ثنايا المسرحية نجدها كما يلي : انها تكره امها وتعشق اباها وتعشق أخاها وتعشق برانت وعاشق أمها ، وفي لحظات يختلط عليها الامر فترى اخاها كبرانت وترى نفسها كأمها فتكره لذلك أباها وتتمنى موته كما فعلت أمها · ومع ذلك فقد كان يمكن أن يحتمل كل ذلك لو أن أونيل تركه للتلميح لا للافصاح فالشخصيات تعبر عنه ، تقول كرستين لابنتها :

لقد حاولت أن تكونى زوجة لأبيك وأما لاورين ! لم تكفى قط عن أن تسرقى مكانى ٠

تعترف كرستين بانها وقعت فى غرام برانت لا لشىء الا لأنه كان يذكرها بابنها كما أن اورين يعترف بأن مغازلته لفتاة كانت لمجرد اثارة غيرتها ٠ هذه الاعترافات الصغيرة عن بواعثهم الجنسية الفرويدية هى التى تجعل هذه الشخصيات مضحكة ٠ ان اونيل مرة اخرى يستخدم اللوحة الاعلانية ، يختزل اختزالا عصريا ولا يكتب من الصميم ٠ فى عديد من المشاهد تبدأ شخصيته الحقيقية بعنفوانها الدرامي الذى عرفناه فى المشهد الاول من مسرحية الامبراطور جونز ـ تبدأ فى الظهور غير انها سرعان ما تضيع وسط تيار الافكار الجارف ٠ فى مسرحية « فاصل غريب » تقول شخصية أن « الهرفرويد مطالب بايضاح الشىء الكثير » ـ ولا شك أن ماكتبه يوجين أونيل فى هذه الفترة داخل ضـــمن ذلك الشىء الكثير ٠ عندما نلقى الى الوراء نظرة على المسرحيات ونرى كل هؤلاء الرجال يضعون رءوسهم فى حجور عشيقاتهم قائلين لهن « أماه ! » لا نملك الا التمنى بان تكف هذه الشخصيات عن التصرف ـ داخل الاطار المسموح لهم به ـ بمثل هذا الشكل المحفوظ الممجوج ٠

لقد عجزت الثلاثية عن أن تصبح تمثالا عظيما ولكنها نجحت فى أن تصبح مقبرة لاونيل هذه الفترة ٠ كتب بعدها مسرحيـــة مسيحية « أيام بلا نهاية » ثم كوميديا عصرية « آه من القفر ! » (كلاهما ١٩٣٤) ولكنهما لم يجذبا الانتباه ٠ ثم مضت اثنا عشر عاما لم تظهر له خلالها مسرحية جديدة ٠ أما الكاتب المسرحى الذى ظهر بعد ذلك فقد كان اشد فعالية واقوى اثرا ٠ لقد عاد الى الطريقة والمادة التى ميزت مسرحياته الباكرة ٠

« بائع الثلج يأتى » مسرحية كتبها عام ١٩٤٦ وتقع حوادثها فى حانوت (بار) للصيع المتسكعين ٠ المدمنون الذين يسكرون

فيه تراودهم جميعا « احلام الحشيش » بالعودة الى العالم العامل ذى المسئولية فى الخارج • والمسرحية تتناول محاولتهم وفشلهم فى هذا السبيل • غير ان قيمتها تكمن فى الشخصيات المختلفة ذاتها لهؤلاء الصعاليك في سلوكهم مع بعضهم البعض ومع العالم الخارجى وفى مشاجراتهم وادعاءاتهم وتبادلاتهم ورقتهم وآمالهم ومخاوفهم • كل ذلك يتضافر على انتاج « جو » يكاد يكون شعريا ـ رغم أن المسرحية طبيعية ـ لفكرة العبث ، وللراحة المستمدة من صحبة الآخرين الذين يشاركون في العبث • غير ان للمسرحية عيوبها ، فما تزال آثار عقلانية اونيل باقية فى نماذج بعض المشاهد وفى بعض الحديث الذى انقلب تنغيمه الى كارثة ثم فى الاضطراب الذى يحيط بدور هيكى وشخصيته فهو البائع المتجول الذى يقود الصيع لاتخاذ الخطوة الى العالم الخارجي • لقد فعل كما يقول نفس الشيء فى حياته ولسوف يشعرون كما شعر باحساس عميق من الحرية عندما يحاولون ويفشلون (هو يعلم انهم سيفشلون ولو انه لا يخبرهم بذلك) فى سبيل تحقيق أحلامهم المذكورة آنفا • على أنهم بدل أن يشعروا بالحرية ، يعتريهم الغم والكآبة ولا شيء يعيد اليهم مرحهم حتى ولا الشراب الى ان يكتشفوا ان هيكى مجنون ولذلك يمكن تجاهله • ثم يتبين أن الفعلة التى حررت عقله هى قتله لزوجته • فالجمهور طوال المسرحية ينظر الى هيكى كما يبرزه المؤلف فهو يبدو ببساطة المحرك الأكبر للحبكة وهو كل ما يحتاج اليه نظرا لأن التركيز كله منصب على الصيع • وفجأة يطلب من الجمهور ان يعيد النظر فيه وبالتالى الى المسرحية كلها • وتحقيق ذلك ليس بالأمر الهين وخصوصا فى المسرح ثم ان اونيل يعقد المسائل لقصوره عن ان يؤكد لماذا لا تمت تجربة هيكى فى جوهرها الى الصيع • لقد قتل زوجته لأنه لم يستطع احتمال شعوره بالذنب لخديعتها وشعوره بجرح كرامته لصفحها عنه • لطالما ادعى أنه زاهد ساخر لا يقيم وزنا لأمور هذه الدنيا وهو ارقى من ان تمسه

بسوء حتى لقد كان يسخر قائلا ان زوجته تضاجع بائع الثلج ولكن ذلك لم يكن الا ادعاء • وهو فى هذا كالصايع الوحيد الذى نجح فى أن يجعله يغير نهجه ويتبع خطاه وهو لارى سليد •وسليد ثائر سابق يدعى أنه لم يعد يعني بأى شيء ولكنه في الحقيقة يشرب ليغرق اشمئزازه من نفسه • وهو مثل هيكى يوهم نفسه بأنه لا يشعر بالذنب ، فى حين يوهم الآخرون أنفسهم بأنهم يشعرون بثقل الذنب : والحقيقة انهم راضون بعيشتهم ويدعون انها مؤقتة لا لشيء الا ليجعلوها دائمة • ولا عجب اذن ان تكون تجربة هيكى شيئا لا يمت للآخرين بصلة • فلو ان هذا التباين العنيف بينه وبين الباقين حذف أو عولج معالجة اوفق لكانت مسرحيته « بائع الثلج يأتى » شيئا افضل • فهى على حالتها هذه تطمس المركز الحقيقى البديع للمسرحية وهو الدراما الجارفة للصيع •

فى المسرحيات الباقية لأونيل لا نرى أثرا للنمذجه والعقلانية، فمسرحيتا « القمر لأولاد الحرام » (كتبت ١٩٤٣ وأخرجت ١٩٥٧) « ولمسة الشاعر » (كتبت ١٩٤٣ واخرجت ١٩٥٨) تحويان مشاهد طيبة ولكنهما لم تنجحا نجاحا تاما • فبالأولى كثير من روتين كوميديا المكائد المأثورة وبالثانية نوع من الفرطحة ولو ان بها شيئا من صفة الجمع بين النقيضين التى بلغت اوجها فى « بعد طول رحيل أتى الليل » (كتبت ١٩٤٠ ـ ١٩٤١ واخرجت ١٩٥٦) •

لا يحدث شيء كثير فى مسرحية « بعد طول رحيل أتى الليل » فهى تتناول محاولات عائلة اونيل ذاتها التى يطلق عليها هنا عائلة التيرون فى سبيل جمع شمل افرادها • والمشكلة المباشرة هى ان الأم التى شفيت مؤقتا من الأدمان على تناول المخدرات قد ترتد بسبب احتمال اصابة ابنها الأصغر ادموند بداء السل ولذلك كان من الحيوى حمايتها ومن ثم يتنازل افراد العائلة عن مهاتراتهم المتصلة من اجل العناية بها • وهكذا تتارجح الدراما من مشهد

لمشهد بل ومن لحظة للحظة بين الحب والكراهية وبين السخط والهدوء غير المؤتمن ٠

لقد حقق أونيل فى المسرحية كل ما كان ينزع نحوه فى المسرحيات الأخرى ٠ فتأرجح العلاقة المتواصـــلة بين الشخصـــيات يرجع الى الوراء الى المشهد الأول من مسرحيته « الأمبراطور جونز » فالمظاهر المتعـــددة للشخصـــية التى لم تكن فى مسرحية « الرب العظيم براون » سوى مجرد افكار للبيع تعرض هنا عرضا طبيعيا مؤثرا٠ فالأم وقد تركتها العائلة وحدها على المسرح تقول لنفسها :

ياله من مكان موحش ! (ثم تقسو قسمات وجهها متحولة الى احتقار ذاتى) مرة ثانية تكذبين على نفسك فلقد أردت ان تتخلصى منهم ٠ ليس فى صحبتهم ما يسر : احتقار واشمئزاز ٠ أنت سعيدة بذهابهم (تضحك ضحكة يائسة خفيفة) اذن لماذا اشعر ياألهى بالوحشة ؟

تغيير الأقنعة مدفون هنا فى اللغة ٠ فتشابك هذه الشخصيات الذى لا ينقطع والذى حاول اونيل أن يصطنعه عن طريق فرويد فى مسرحية « الحداد يناسب الكترا » قد تحقق هنا ببســاطة عن طريق شبكة من التحرشات وتبادل التهم ٠ كلهم يكرهون الأم لضعفها ٠ وهى تكره زوجها لأنه لم يمنحها قط بيتا ثابتا ، وتكره ولدها الاكبر لأنه ملوم لموت ابنها الأصغر ، والأبناء يكرهون أباهم لبخله واتيانه بطبيب رخيص داوى أمهم فى جهالة باستخدام العقاقير مما تسبب فى ادمانها ــ وهكذا ومع ذلك فكلهم يحبون بعضهم بعضا ٠ حتى معاقرة الخمر والاحتفاظ بالوهم اللذان يميزان مسرحية « بائع الثلج يأتى » يكسبان هنا تعبيرا أشد تماسكا ٠ أفراد الأسرة يتمسكون بأوهامهم ٠ الأم لا تريد ان يأتيها أحد بنتيجة فحص ادموند ضد السل لأنها ترفض أن تواجه الحقيقة المحتملة كما أنهم جميعا

يغمضون العين عن ملاحظة رجوعها للمخدرات • وبالتدريج نراهم يتجهون نحو الخمر كالملجأ والملاذ •

ومن التناقض أن نشوتهم تسمو بالمسرحية ، والمشهد الأخير هو قمة فن أونيل ، فالعظمة التى طالما نقب عنها خلال مسرحياته قد عثر عليها الآن فى مأســاة أهله • ويرجع ذلك الى أن عمق شــقاء عائلته يخلق عظمته الذاتية ، كما يرجع الى خدعة تنبثق طبعيا من الموقف ولذلك لا تبدو كخدعة • فهذه الشخصــيات الطبيعيــة تستطيع خلال كئوسها أن تنبسط وتفلسف وتبرز الجانب الدرامى دون حاجه الى مبرر • فكلما ازداد بادموند السكر وهو « يحمل فى ثناياه مقومات الشاعر » انطلق لسانه فى كل ما يحب ويكره فى الحياة • ثم سرعان ما يردد هو وأخوه من شعر شعرائهم المفضلين أولا بودلير ثم شعراء اليأس الرومانتيكى المحببين فى هذا العصر وهم وايلد وســيمونز ودوســون • ترتفع المسرحية رويدا رويدا فوق مستواها الطبعى الاصلى دون خروج على هذا المذهب وهى تقبس العظمة من السطور المستعارة ثم تلونها بالسخرية المستقاة من موطنها الرث • وفى النهاية تنساق الأم وهى تجرجر ثوب عرسها الذى اخرجته من صندوقها من لحظات ، وكيانها المخدر فى غيبوبة من الذكريات • السطر الأخير من كلامها يجمل كل السخرية والأسى فى الأمر كله • أنها تقلب ذكريات شبابها وهى فى أحد الأديرة والأم الكبرى تنصحها بأن تخرج الى الدنيا وتنعم بعالم الحفلات والرقص قبل أن تهب نفسها لحياة الرهبنة • تقول :

ما كان يخطر لى ببال قط أن تنصحنى الأم الكبرى مثل هذه النصيحة ! كنا فى شتاء السنة النهائية ثم فى الربيع حدث لى حادث • أجل انى لأذكر •• وقعت فى هوى جيمس تيرون وسعدت لفترة من الزمن سعادة كبيرة •

(ستار)

العجيب أن معظم الرأى فى أونيل يجمع بين النقيضين أى أنه مزيج غريب من التقدير وفساد الذوق فألارديس نيكول فى كتابه « المسرحية العالمية » يضعه فى مصاف العظماء ولكنه لأسباب عنده لا يفرد مكانا لمسرحية من مسرحياته • كما أن فصلا من فصول كتاب « بحثا عن المسرح » لبنتلى يجمل هذا الازدواج فى الرأى اجمالا بديعا تحت عنوان : « محاولة لتذوق أونيل »•لعل السبب راجع الى أن أونيل يتطلب دائما من رواده شدة الأنتباه وذلك لأنه لا يكف عن ارهاقهم بالعبارات الضخمة الرنانة التى تنجلى فى اكثر الحالات عن طبل أجوف • مع هذا التباين الشديد فى درجة عمله يتعين الفصل فصلا قاطعا بين ما نجح بالفعل وما هو بالمطمح الكبير • لأن أونيل كان كالطفل المقول عنه فى المثل انه عندما يكون جيدا فهو جيد جدا جدا •

برتولت بريخت

١٨٩٨ ـ ١٩٥٦

التناقض الخلقى هو أساس مسرح بريخت • فهو ينبعث خلال مسرحياته من الصراع بين الغايات والوسائل ، بين النوايا والنتائج، بين الفرد والدنيا • العميل الشيوعى الذى يسلك مسلك القسوة حتى يكون رحيما ، أمنا الشجاعة التى تنكر طفلا لتنقذ آخر ، أزداك الذى بلغ من الفساد درجة لا يمكن بعدها افساده • بونتيلا الذى لا يكون سمحا الا عندما يسكر ، جاليليو الذى يستطيع بفضل خديعته واحتقاره للمبادىء تحقيق بحوثه ثم تنتهى الى لاشىء لخروجه عن جادة الحق ـ هذه هى أنماط بريخت وشخصياته •

تقع مسرحيات بريخت فى ثلاث مجموعات زمنية واضحة • فهناك مسرحياته الباكرة التى كتبت فى العشرينيات بروحها المنطلقة الطائشة مليئة بالحيوية ولكن ينقصها التأنى ، ما زجة السخرية بالسماحة مزجا من العسير فصله ولعل أشـــهر مسرحية فى هذه المجموعة هى «أوبرا بثلاثة بنسات» ثم تجىء المجموعة التالية متباينة أشد التباين وهى مسرحيات الثلاثينيات الباكرة الارشادية ـ متزنة صلبة دقيقة • وأخيرا المسرحيات الكبار التى تضم فى ثناياها أجمل ما فى الأسلوبين الباكرين والتى كتبت جميعها فى نوبة من النشاط الابداعى قبل الحرب العالمية الثانية وابانها •

المسرحية الأولى لبريخت وهى « بال » (١٩١٨) تتنـــاول موضـــوع الفوضى تناولا رومانتيكيا متعمقا • وصـــورها الفنية

كشخصياتها جامحة فوارة . فهناك أنهار ثائرة ذات دوامات ، وسحب تنساق عبر السماء فى مهب الريح ، وريح صرصر عاتية تكاد تمزق الشجر تمزيقا ، فى حين لا يكف البطلان عن الجرى والدوران وراء الفتيات دون أن يقلل ذلك من حبهما الجنسى نحو بعضهما البعض . واذا كانت مسرحية « بال » قد نبذت الرومانتيكية بالحط من قدرها فمسرحية « طبول بالليل » (١٩٢٢) وهى أول مسرحية مثلت لبريخت فعلت نفس الشيء بتناولها بالسخرية المرة موضوعات ألف الناس على اعتبارها رومانتيكية كعودة الجندى الى وطنه والزواج والثورة :

يعود الجندى ليجد خطيبته حبلى فيتركها مشمئزا ليحارب فى صفوف الثورة الشيوعية بميونيخ وهناك يصاب بخيبة أمل أكبر فيعود ليتزوجها . وفى قاعة المسرح علقت لوحات كتب عليها « لا تحملق هكذا فى رومانتيكية » لقد اشترك بريخت مثل توللر فى فتنة ميونيخ ولكنه فى العشرينيات لم يشارك توللر فى ايمانه بالحزب .

لئن أكسبته مسرحية « طبول بالليل » جائزة كلايست الا أن « اوبرا بثلاثة بنسات » (١٩٢٨) هى التى اكسبته الشهرة . هذه المسرحية الأخيرة ترتكز على مسرحية « أوبرا الشحاذ » التى كتبها جيى ولكنها لا تبلغ ما بلغته مسرحية جيى من دقة السخرية فضلا عن أنها ليست كما يدعى البعض احدى الروائع اللاذعة . لقد سخر جيى الطبقة الحاكمة الفاسدة فى عصره ممثلة فى شخصيات ما كهيث وبيتشم ولوكيت وهى أرستقراطية الطبقات الاجرامية . أما بريخت فقد أراد بقدر أقل من الحذق أن يقدم مجرمين مشابهين كممثلين للبورجوازية الرأسمالية ومساوئها، وهذه المساوىء فى الحقيقة لا الخيال غير صارخة أو براقة . السر فى النجاح الكبيرة ل « أوبرا بثلاثه بنسات » وفى بقائها راجع لأغانى بريخت الكاوية والى السخرية الرائعة المركزة فى سطور مختلفة فردية

يسهل لذلك تناقلها والى الشنين الرقيق لموسيقى كورت فايل •
ثم جاءت بعد ذلك أوبرا قدمها نفس الفريق وهى « ظهور مدينة ماهاجونى وسقوطها » (١٩٢٩) ، ربما •كانت السخرية فيها أدق توجيها الا أنها تفتقد بعض ما فى « أوبرا بثلاثه بنسات » من حيوية •

حتى عام ١٩٢٩ لم تظهر مسرحيات بريخت قدرا يذكر من التوجيه شأنها شأن المجتمع الذى كان يسخر منه غير أن اندلاع خطر النازية دفع به الى اقصى الطرف الآخر ـ الى اعتناق الشيوعية والتعصب لحقائقها • بدأ اذ ذاك سلسلة مسرحياته الارشادية (ليرشتوكه كما تعرف بالألمانية أى قطع للدرس) وكان القصد منها أن تمثل فى المدارس ، كل قطعة منها تقوم على ايضاح جانب من جوانب الحياة او الشيوعية ولكنها تكشف فى جميعها تقريبا عن التناقض الخلقى • من ذلك أن « الهوراتى والكوراتى » ١٩٣٤ تثبت أن الجندى الظافر هو الذى يخرج على مفهوم الشرف ويفر فى اللحظة الاستراتيجية • وفى « الاستثناء والقاعدة » (١٩٣٠) يطلق التاجر النار على التابع الذى يقدم له مشروبا فى الصحراء ـ ظنا منه أن اناء الماء قطعة من الحجر يريد أن يقذفه بها ••ولكى يثبت التاجر أن ما فعله كان دفاعا عن النفس يجد نفسه فى ذات الموقف المتناقض الذى يتحتم عليه فيه أن يثبت أن لدى التابع جميع الأسباب التى تجعله يكرهه • وفى « التدابير التى اتخذت » (١٩٣٠) شيوعى شاب يقتله رفقاؤه : خطيئته كانت ممارسته للفضائل المعتادة مثل العطف والأمانة فعطفه على الأفراد المعذبين واحتجاجاته على حالات الظلم المنعزلة كان يعرض القضية الشيوعية الكبرى للخطر • التناقض المضاد هو الفكرة المركزية «للكبائر السبع المهلكة» (١٩٣٩)ـ وهى ليست مسرحية ارشادية وانما باليه بأغنيات كتبت خلال تلك الفترة ـ ويبدو فيها أن التجنب الظاهر للرذيلة من جانب احدى الفتيات هو عند التدقيق فى البحث حرص على تجنب الفضيلة •

فتجنب الكبائر السبع المهلكة يعود عليها بالخير العميم اذ تكسب المال الذى ادخره أقاربها الحنابلة البورجوازيون لبناء بيتهم الصغير. وهى تتخلى عن الكبرياء الذى منعها عن التجرد فى ملهى ليلى ، وتصرع الغضب الذى تشعر به عند مرأى الظلم ، وهكذا مع بقية الكبائر السبع .

أهم ما فى هذه المسرحيات الارشادية هو أن بريخت اكتشف فيها أسلوبه المسرحى الكامل ، ذلك الأسلوب الذى تناول به فيما بعد مسرحياته الكبار . وان بساطة هذه المسرحيات ودقتها تجعلانها أجلى مثال لهذا الاسلوب . فى نهاية « الاستثناء والقاعدة » يعلق الممثلون قائلين :

رجاؤنا اليكم اذن :

ما ليس بغريب خذوه على انه الأغرب

وما كان عاديا جدوه عسيرا على التفسير :

كلمة « فريمد » بالألمانية معناها غريب وهذه السطور توضح القصد من عبارة بريخت المشهورة « فيرفريمد ونجز ايفيكت » أى ما يمكن أن نطلق عليه « الأثر التغريبى » .

فالقصد من هذا التغريب أى جعل الشىء غريبا هو أن يرغم الجمهور على التجاوب العقلانى للفعل المسرحى ومناقشته بدلا من تجاوبه العاطفى له وتقبله . لتحقيق هذه الغاية ظن بريخت أن فى تحطيم وهم المسرح ما يكفى ، ذلك الوهم الذى يستغرق المشاهدون بتأثيره فى المسرحية استغراقا ينسيهم مؤقتا أين هم . من أجل هذا ابتكرت أشد وسائل « الأثر التغريبى » ايضاحا لتذكرة الجمهور بأنه جالس فى مسرح . من ذلك أن بريخت ترك جهاز المسرح مرئيا ، كما قدم مجملا لكل مشهد فى لوحة معلقة الى جانب الرواة الذين يتحدثون مباشرة للجمهور . ومعلوم الآن أن وسائله

أخفقت ـ لحسن الحظ ـ فى تجريد الجمهور من انفعاله العاطفى مع الشخصيات • فمن المفارقات الكبرى فيما يتعلق ببريخت أنه بدلا من أن يلهم كما كان قصده جمهور الطبقة العاملة البسيطة لتفكر فى غير انفعال عاطفى حرك وأثار جمهورا عالميا من العقلانيين • هذا الاخفاق كان نتيجة لسوء تقدير في نظرية بريخت فقد كان مخطئا فى أن يعدل الربط الذاتى(الامبانيه) ـ وهو عنصر من أقدم عناصر المسرح ولا يمكن فصله عنه ـ بالوهم وهو شىء محدث نسبيا باعتباره ملكا خاصا بالطبعية •والحقيقة ان الطبعية هى التى وجه بريخت ضدها كل وسائله التكنيكية ، ومسرحه لذلك يشبه فى الأسلوب كثيرا من مسرحيات ما قبل الطبعيـة • هنـاك « تغريب » فى التراجيديا الاغريقية وفى مسرحيات الغموض فى القرون الوسطى وفى مسرحيات النو وأيضا فى المسرحية اليعقوبية • وحتى موليير فطبعات فرقته تشبه فى تمثيلها « البرلينر أنسامبل » لبريخت بشكل غريب • لم يعتمد أى من هذه المسارح الباكرة على الوهم ومع ذلك فكلها سببت التفاعل العاطفى • ومن الانصاف أن نضيف ان تنظير بريخت لم يكن فى الغالب ثابتا كما أن آراءه المتطرفة كثيرا ما تحسب عليه فى حين أنه ذات مرة على سبيل المثال عندما كان يصف مسرحية «الأم» التى تطابق نظرياته أكثر من معظم مسرحياته اعترف بأنها كانت بالنسبة لغيرها من أعمال الكتاب المسرحيين الآخرين أقل ترددا فى الاستفادة من انفعال المشاهد العاطفى •وفىأواخر أيام حياته عندما ووجه بتقلباته أدلى مجهـدا باحتجاج غاية فى الرقة : أنا لا أستطيع أن أعيد كتابة كل الملاحظات لمسرحياتى •

واذا كانت المظاهر الفنية للأثر التغريبى كترك الجهاز المسرحى مرئيا مثار اهتمام فتأثيره على حوار بريخت ومن خلال الحوار على الأسلوب التمثيلى لفرقته مثار اهتمام أكبر • المشهد الطبعى يحقق أغراضه بطريق غير مباشر ـ فعرض قطعة جوهرية مثلا ستقدم بطريقة بارعة طبيعية بحيث لا يدرك الجمهور أنه يبلغ أى شىء •

أما بربخت فلا بتغائه الوضوح ، ولعدم ثقته فى الطريقة غير المباشرة يبدأ مباشرة في لب مشهده ، كما أن شخصياته تفصح على الفور وبجرأة عما هو ضروري • فى مسرحية « الأم » (١٩٣٢) التى اقتبسها عن قصة جوركي يقدم الى بيت باول أربعة رفقاء لطبع منشورات • بول يقيم مع أمه التى حنته على الا يشترك فى هذا النشاط الثورى الوخيم العاقبة • يفتتح المشهد كما يلى :

أربعة عمال شبان بينهم امرأة يقبلون فى الصباح الباكر ومعهم آلة طباعة •

أنطون رايبين : عندما انضممت الى الحركة ياباول منذ بضعة اسابيع قلت أننا نستطيع أن نجىء عندك اذا كانت هناك مهمة خاصة نقوم بها • أن بيتك آمن مكان اذ لم نعمل فيه من قبل قط •

باول فلاسو : ما الذى تريدون عمله ؟

آندريا ناشودكا : عندنا منشورات لابد من طبعها اليوم • التخفيض الأخير للأجور أثار العمال اثارة عنيفة ، ونحن نوزع المنشورات فى المصنع منذ ثلاثة أيام ، واليوم هو اليوم الفاصل ، ففى الاجتماع العام هذا المساء سيتقرر اذا كنا سنقبل التخفيض أو نضرب •

ايفان فاسو تشيكوف : لقد أحضرنا آلة الطباعة والورق

باول : اجلسوا • أمى ستعد لنا الشاى •

قارن هذه الدقة الوظيفية بما جاء فى الاعداد الجديد للمسرحية الذى أخرجه فى نيويورك بول بيترز وهو الذى كتب مع جورج

سكلار مسرحية ستيفدور الناجحة ستكشف هذه المقارنة عن كثير ·
لقد احتج بريخت احتجاجا شديدا مفهوما على هذا الاعداد الاميركى·
مشهد الطباعة فيها يبدأ كما يلى :

هناك طريق على الباب · ينهض باول بسرعة · الأم فى دهشة تلتفت وتراقبه · تدخل مجموعة صغيرة من العمال الثوريين · تحت معاطف عدد منهم انبعاج ·

أنطون رايبين : ها نحن هنا

باول : أهلا أنطون ! أهلا اندريا !

ماشا (تتلفت حولها : أجـل يبـدو أن المكان آمن · لن يجدونا هنا قط ·

أندريا : هذه ماشا شالا توفا · باول (يتصافحان باول انضم الينا اخيرا فى الأسبوع الماضى · وهذا ايفان فيسوفتشيكوف · عرض علينا باول بيته عندما يكون لدينا عمل نقوم به · (مصافحات أخرى)

ايفان : تانى ··· زى بعضه ·· ؟!

اندريا : لابد من طبع منشورات اليوم ياباول · هذا التخفيض أوقف المصنع كله على رجل ·· لقد كنـا نوزع المنشـورات طوال الأيام الثلاثة الأخيرة ·

ماشا : لكن اليوم هو اليوم الذى يهم

اندريا : فى اجتماع الليلة بالمصنع نقرر ما اذا كنا سندعهم يفلتون أو نضرب !

أنطون : ولذلك ـ (يســحب من تحت معطفه آلة الطباعة ويرفعها فى يده) ـ لقد أحضرنا مصنعنا النونو معنا ٠

(تسحب ماشا عدة رزم من الورق من تحت معطفها ٠ يضحكون جميعا)

باول : (ضاحكا معهم) اجلســوا ســتعد أمى لنا الشاى ٠

لقد كسا بيترز المشهد معطفا رقيقا من الطبعية ليجعله أكثر واقعية : هذه العباراب العامية ، التحيات ، المصــافحات مع المواد اللازمة للعرض وهى مستترة بدقة فيما بينها حتى اللمسات الصغيرة واردة فى التعليمات المسرحية ٠٠ ولكى يجعله أكثر قبولا أدخل هذه الفكاهات الصغيرة الودية مثل تانى !! وزى بعضه ! ومصنعنا النونو! ولكى يزيد من دراميته لجأ الى الميلودرام ، الانبعاج تحت المعاطف وعبارات مثل « اذا كنا سندعهم يفلتون » « أو نضرب ! » ٠ بعض مساوىء هذا الأسلوب سرعان ما تتبدى ٠ لقد ضاعف تقريبا طول المشهد ٠ ثم انه خصص ما كان عاما عند بريخت ٠ فضلا عن أنه أبدل رسمية بريخت الواضحة بجو الرفاق التوددى الذى يدعو الى الغثيان (لم يعن يونسكو بمسرحيات بريخت وقال عنها أنها « كشافة » ٠ على أنه لا يختلف اثنان فى أى من هاتين المقطوعتين أقرب الى روح بادن باول الحقيقية) ٠ كذلك جعل بعض مظاهر المشهد تبدو ملفقة تماما ٠ فمثلا يخبر أحد القادمين زميلا (لمصلحة الجمهور) أن باول عرض عليهم بيته ليعملوا فيه وهى معلومة كان يمكن أن يلتقطها الزميل فى الطريق الى البيت ٠ ثم أى متآمرين يدورون بانبعاجات تحت معاطفهم ٠٠٠ ألم يكن فى الامكان استخدام حقيبة ملابس ؟ ٠

على أن مسرحية بيترز تحوى عيبا أعمق من هؤلاء فقد حجب المضمون الدرامى الحقيقى لمشهد بريخت حجبا تاما ٠ فواضح حتى

من قراءة سطور بريخت ، ويزداد الوضوح عند مشاهدتها، أن الدراما المركزية للمشهد هي قرار باول : هل سيسمح لهم باستخدام بيته أم لا ؟ يخبره الآخرون بالوقائع وهو واقف هناك لا يفعل شيئا ثم يسأل السؤال المعقول : ما الذى يريدون عمله ؟ « وقوله بعد ذلك » «اجلسوا أمى ستعد لنا الشاى»هو بالتحقيق قراره وقبوله المشاركة. مشهد بريخت ، والمجموعة كلها فيه مركزة على باول ، لا يحتاج الى حركة على المسرح : أما مشهد بيترز فالحركة فيه دائبة يضيع فيها باول • لقد افسد بيترز المشهد بالتركيز على الواقعية السطحية ودغدغة اهتمام الجمهور • فالأصل الذى كتبه بريخت لاسرف فيه ، وهو أكثر وضوحا وأشد درامية،والمفارقة الأخيرة أنه أبلغ تأثيرا•هذه المفارقة كانت على الأخص نتاجا ثانويا نافعا للأثر التغريبى • لقد قصد بهـا أن تذهب بالمشـاهدين بعيدا عن موقف خلقى مألوف معلوم حتى يمكنهم أن يروه فى ضوء جديد ، غير أن أثرها أنها سحبت المشاهدين الى البعد الكافى بحيث لا يتجاوبون مع مواقف عاطفية مألوفة يمكن أن تكون حقيقية فى حياة الواقع ولكنها فى عالم الفن لاتساغ لألفتها الزائدة • مثل ذلك كمثل مغرب الشمس الفتان ، اذا رسمه رسام طبعى فقد الروعة بل أصبح داعيا للغثيان • فبهذه الرسمية المشتقة من الأثر التغريبى استطاع بريخت ان يعود الى المواقف العاطفية الاساسية • لو أن بيترز اقتبس « دائرة الطباشير القوقازية » لما احتمل عاطفيتها أحد •

وتصوير بيترز للمشهد من مسرحية الأم هو بالطبع أقرب الى حياة الواقع • فالمتآمرون يحيون بعضهم بعضا وبريخت لاهتمامه بالواقعية الداخلية للمشهد فحسب ، انشأ حوارا غير طبعى بالمرة • فضلا عن أنه يكاد يتعذر على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم بشكل طبعى ـ فالنص نفسـه يتطلب أسـلوب التمثيل الذى أراده بريخت وأوصافه لهذا الأسلوب جد معروفة • فلقد قال أن على الممثل ان «يوضح» دوره وأن يظل بمنأى عن الشخصية،ينتقدها، ويؤكد دوما أن

فى استطاعته اتخاذ القرار المضاد ـ كما فعل باول • مثل هذا التمثيل يشبه شخصا فى حياة الواقع يحكى ويصف ويعيد تمثيل معركة شهدها •

وكان بريخت اثناء البروفات يعاون بأن يجعلهم يستخدمون ضمير الغائب بدل ضمير المتكلم • فالممثل الذى كان يؤدى دور باول يقول «ثم سألهم باول ، ما الذى تريدون عمله» هذا الوصف الذى يصفه الممثل لدوره يظل فى اشكال مختلفة مثبتا فى نص مسرحيات بريخت • الكيماوى الثرى فى مسرحية «امرأة ستشوان الطيبة» يطلب يد شن تى يخرج وهو يقول :

والآن أخرج فى هدوء وتواضع بلا ادعاء على طراف الأصابع مليئا بالاحترام مجردا من حب الذات •

ويستطيع المرء حتى بقراءة هذا السطر أن يتصور تماما الأسلوب البريختى فى التمثيل الذى يتطلبه ، ولو أن أوضح مثال يجىء من احدى مسرحياته الارشادية • ففى « تدابير اتخذت » يمثل المحرضون الأربعة امام المحكمة سلسلة أعمال رفيقهم التى أدت الى اتخاذهم القرار بقتله • فى كل فصل متعاقب يؤدى واحد مختلف من الأربعة دور الرفيق • الأربعة جميعا فهموا أفعاله ومع ذلك استنكروها وعلى ذلك فحتى اذا كان أشد الممثلين تصميما على اتباع الطبيعية هو الذى يؤدى دور المحرضين لكان حتما أن يجد نفسه مؤديا بالاسلوب البريختى عندما يجىء دوره لتمثيل الرفيق ـ اذ يتعين عليه أن يحتفظ بالشخصية المستقلة للمحرض وموقفه الانتقادى ، تماما كما يتعين على ممثل اى دور بريختى آخر أن يحتفظ بشخصيته وموقفه •

أن الاسلوب الدرامى الذى نماه بريخت فى المسرحيات الأشادية هو الذى أصبح ـ فيما بعد عندما وسع دائرة تجاربه وكسا شخصياته لحما ـ أصبح الاساس لمسرحياته الأربع الكبار •

الشخصـــيات فى « ذلك الذى قال نعم » (١٩٣٠) تتحسر على « سبل الدنيا المؤسفة » ولو أن مسرحيتهم كغيرها من المسرحيات الارشادية لا تتناول غير سبيل واحد من هذه السبل • غير ان سبل الدنيـــا المليئة بالأسى تظل مهيمنة على المسرحيات الكبـــار • ولكن الشخصيات المركزية تشقى بها على نطاق أعم وأوسع • « ما كان هناك سوف يصيب من هم أهل له» هذا هو موضوع»دائرة الطباشير القوقازية » (١٩٤٨) • امبراطورة تهجر طفلها عند فرارها أثناء ثورة • تنقذه على مضض خامة مطبخ شابة اسمها جروشا • فهى نعرف ما فى حماية امرٍ من خطورة غيرٍ أن اغراء الطيبة شيء مريع كما يقول الراوى • النصف الأول من المسرحية يوضح متاعبها وهى تدب خلال الريف محاولة الفرار من أصحاب القمصان الحديدية • غير أن ورطتها الكبرى وشقاءها يجيء فى المشهد الأخير • انها تغسل الثياب فى مورد للماء عند ما يعود خطيبها الجندى من الحروب • وهو فى الجانب الآخر من المورد (على بعد صفين من الغاب أســفل وسط المسرح) • فى ارتباكهما يحيى كل منهما الآخر بتحفظ بريختى حقيقى ــ متكلما فى الواقع بكلام معظمه من الأمثال • ثم يقع نظره على قبعة الطفل فوق الحشائش • ما تشرع فى ايضـــاح أن الطفل ليس طفلها حتى يقدم اثنان من اصحاب القمصـــــان الحديدية معه • يسألانها « أهذا الطفل طفلك » فتجيب « نعم » ثم على الفور تصيح « سيمون ! » خطيبها الذى يستدير ليرحل • لقد فقدت كليهما لأن صاحبى القمصان الحديدية يقبضان على الطفل اشـــتباها فيه • ويتركانها تثاقل فى مشـــيتها من ورائهما وهى تبكى « انه طفلى أنه طفلى » •

وفى النصف الثانى من المسرحية نقابل ازداك وهو نذل بالغ النذالة ، أفلح خلال الثورة فى أن يصبح قاضيا ، وبلغ به الفساد أن كان يتلقى الرشوة من المدعى ثم يصدر حكمه عليه • غير أن احكامه تصطبغ بصبغة من العدالة تشبه عــدالة اللص

الشريف أو روبين هود تلك التى تغوص فيما وراء حرفيـــة القانون • ففى قضية الامبراطورة وجروشا عند نهاية المسرحية يحكم بتسليم الطفل الى جروشا الأم التى تصلح له • أن المشاهد التى يظهر فيها ازداك هجوم ضمنى على القانون العرفى اذ لايمكن أن يحكم قاض فى صالح جروشا ، غير أن بريخت لا يؤكد هذه النقطة وانما يتيح لهذه المشـــاهد الامتاع فى بســاطة وضخامة بالقدر الذى تسمح به شخصية ازداك الرابيلية (١) • مثلهـا مثل مشاهد جروشا التى بلغت غاية التأثير بنضالها الذى تميز بالبساطة العنيدة لحماية الطفل •

شن تى بطلة « امرأة ستشوان الطيبة » مثلها مثل جروشا تعانى هى الأخرى من طيبتها • أن الآلهة تمنحها الف دولار جزاء وفاقا غير أن هذا لا يفيدها بشىء بل يعقد عليها حياتها •فسرعان ما يفسدها جموع الناس الذين يبدأون فى الاعتماد عليها • ولكى تحمى نفسها تتنكر فى زى ابن عمها الجبار شووى تا وبهذه الطريقة تنجح فى تدبير أمورها • تقيم مصنعا يرقى فيه اســـوأ الشخصيات الى مراكز السلطة مسببين كثيرا من التعاسة وهكذا سرعان ما يكره الناس شووى تا الجبار فى حين نجد شن تى وهى صـاحبة الشخصـــية السمحة تضيق بالحياة • ويبتسم لهـــا الالهة ويتركونها لتجد حلا لورطتها ويفعل بريخت نفس الشىء وانما بعلامة استفهام •

أن جروشا وشن تى تشقيان شقاء سلبيا فهما ضـــحيتان « لدروب الدنيـــا المليئة بالأسى » • الأم الشجاعة وجاليليو هما الآخران يشقيان ولكنهما مسئولان مسئولية جزئية عن حـــالة الدنيا وعن شقائهما • « الأم شجاعة » (١٩٤١) بائعة تبيع للعسكر ما يلزمهم خلال حرب الثلاثين • أنها تحب أولادها حبا

(١) نسبة إلى الكاتب الفرنسى رابيليه .

عميقا ومع ذلك تستغل الفرصة وتثرى من الحــرب التى تقتل اولادها الثلاثة جميعا • وتكمل فى المشــهد الأخير الســخرية الأليمة التى تنتج عن هذا التوزع الثنائى أو الانقسام فى حياتها • فالعربة التى كانت فى البداية تكتظ بألوان السلع بينما الولدان يجرانها وهى جالسة مع ابنتها فوق ظهرها أصبحت الآن خاوية على عروشها • ولكن هذا هو كل ما بقى لها • وعندما تنزل الستار يمر طابور من العسكر • فتجاهد فى دفع العــربة وهى تلهث للحاق بهم ــ عائدة الى نمط الحياة الذى خرب بيتها •• غير أنه هو الوحيد الذى تعرفه •

أن قصتها تشتمل على لحظات من التورط الممض كموقف جروشا عند مورد الماء • ففى احدى النقط يجيئها عسكر العــدو بجثة ابنها الذى قتلوه • فاذا ما اعترفت به قد تتعرض حياتها وحيــاة ابنتها للخطر ولكن من المؤكد أنهــا لن تستطيع المتاجرة مع هذا الجيش الجديد الغازى • يكشفون الغطاء عن الجثة فتقف بلا حراك ويسألونها فتجيب على اسئلتهم بمجرد هز رأســها • وأخيرا يصدر الصول أمره الى عسكره : اقذفوا به فى مقلب الخيل الميته •••هذا المشهد القصير يضم فى ثناياه جوهر المسرحية ، فهو غاية فى الدقة والتأثير ، بعيد عن التقاطر العاطفى بفضل بساطته الصلبة • مثل هذه اللحظات الحاسمة هى العمود الفقرى الدرامى لمسرحيات بريخت ، كما أن تصوير الحســم هو مركز الدائرة لأسلوبه فى التمثيل •

تسنح فى مسرحية «حياة جاليلليو» فرصة للحظة رائعة من هذا النوع ولكن بريخت يتخلى عنها عامدا• فبدلا من أن نشهد جاليليو ذاته ماثلا أمام هيئة التحقيق نرى الحادث من خلال عيون اتباعه الذين لا يخامرهم شــك فى أنه سيرفض ســحب آرائه • يريد بريخت بذلك أن يؤكد الضرر الذى يقع على معاصريه وعلى الاجيال القادمة من جراء موقف جاليليو • فقد وأد فى المهد تلك الروح

الجديدة روح التساؤل والتقصى التى كانت تجـــد طريقهـا الى الانتشار بين العامة والتى كان يمكن أن تصبح مقصدا من المقاصد العامة ، بيد أنه بجعله العالم خادما للدولة مهد الطريق للوضــع الحالى الذى جعل اختراع القنبلة الهيدروجينية امرا ممكنا • أن فكرة « غير الدنيا فهى فى حاجة الى هذا التغيير ! » تسرى فى معظم مسرحيات بريخت • وجاليليو الذى رسمه رجل اتيحت له فرصة تغيير الدنيا ولكنه عجز عن اغتنامها •

ولعل « جاليليو » اكثر مسرحيات بريخت قبولا للجـــدل والأخذ والرد ، فالمواقف الغريبة للكنيسة مثلا رائعة التعبير ، ولعلها أيضا اكثر مسرحياته تحقيقا لهدفه ، وأدعاها لاثارة الجدل بين الجمهور فى الشارع • فى الجــزء الأول من المسرحية يســـتولى جاليليو على اختراع هولندى للتلسكوب وينسبه لنفســه وذلك لكى يحصل على المال الكافى لاتمام بحوثه وهو فعل تنقصـــه الأمانة لكنه حل عملى يحظى بموافقة بريخت التامة • يفترض المرء على ضـــوء معرفتــه بأن الفعل أتاح لجــاليليو اتمام مؤلفه « المحاضرة » ـ يفترض أن سحب آرائه سيكون فعلا من نفس النمط على نطاق أضخم ، أى نوعا من اعادة التقدير لمفهوم الشرف يشـــبه الفرار الاســتراتيجى للجندى فى مسرحية « الهـــوارتى والكوارتى » • والواقع أن بريخت فى طبعة باكرة للمسرحية برر فعلة جاليليو ، غير أنه غير رأيه فيما بعد بسبب هيروشيما•ومن ثم نجد جاليليو فى الطبعة الأخيرة يدين نفسه • يقــول أنه اتخــذ موقف الانسحاب بســبب جبنه ، وذلك عندما أطلعــوه على أدوات التعذيب ، ويضيف بأن رجلا على شاكلته لاينبغى أن تضمه بعد ذلك صفوف العلماء •• ثم يقول :

أن الذى يجهل الحقيقة ليس الا مجرد معتوه اما الذى ، يعرفها ثم يدعوها كذبة فهو مجرم •

غـــير أن تلميذه أندريا الذى فاض به السرور عندما انتهى الأستاذ من مؤلفه « المحاضرة » يرد عنه الاهانة قائلا :

لا أستطيع أن اصدق أن تحليلك المهلك ســـيكون الكلمة الأخـــيرة • ويقف بريخت بينهما كما ينبغي أن يقف الكـــاتب الدرامى معقبا :

« **أنه بطل رغم الجميع ، ورغم الجميع قد أصبح مجرما** » •

الشك شك بريخت نفسه فقد كان سلوكه على الدوام مشوبا بالدهاء أكثر من المثالية : لقد أكد على سبيل المثال للجنة النشاط غير الأمريكى بأنه لم يكن ذا صلة قط بالشيوعية وقبل أن يستقر نهائيا فى شرق برلين اطمأن الى أن جواز سفره نمسوى وأن له حسابا ببنك سويسرى • مسرحياته مليئة بشخصـــيات ثعلبية مماثلة : الأم الشجاعة بأغنيتها عن التســليم ، ازداك الذى يفعل أى شيء لينفذ بجلده ، ماتى فى مسرحية « بونتيلا ورجله ماتى » (١٩٤٠) ثم جاليليو نفسه ليس الا ثعلبا فى كافة المواقف باستثناء المشكلة الرئيسية • البطولة والمواقف المتطرفة فى هذه الشخصيات كما فى غيرها لم تكن موضع ثقة عند بريخت رغم انها ايضـا كانت تستهويه • ففى فترته « الارشادية » دفع بالشخصيات الى مالا يدعو من نهاية التضحية بالذات فى سبيل الحزب • عند عرض « ذلك الذى قال نعم » علق تلاميذ المدارس الذين شاهدوا العرض بأن موت الولد لم يكن ضروريا وكان من الممكن تفاديه • فأعاد بريخت كتابة النهاية وأسمى المسرحية « ذلك الذى قال لا »• ومع ذلك فبعد بضعة شهور كان يكتب « التدابير التى اتخذت » ومرة أخرى ، كما أشار رونالد جراى ، لم يوضح أسباب قتل الرفيق الشاب توضيحا كافيا يحمى المسرحية من الثغرات • فبدلا من أن تثبت المسرحية فى أسى سر موته تفترض افتراضا حماسيا أنه لا مفر منه : الحقيقة أن الذى يدفع النهــاية المتطرفة دفعــا ليس منطق الموقف وانما بريخت ذاته •

موقفه تجاه مشكلة التحديات الخلقية يشبه موقف صبي يجد نفسه في مواجهة شجرة ضخمة قرب منزله • فهو في بعض الأحيان يتسلقها الى القمة وفي أغلب الأحيان لا يجد جدوى في مثل هذه البطولة ومن ثم يخضع رغبته للمعقـــولية ويبقى على الأرض • الحل المثــالى هو ان يقطع الشــجرة بما تحمل من تحد أو اغراء ، وهذا في الحقيقة هو ما ينجلي عنه رأى بريخت في فكرة المدينة الفاضلة • يصرخ أندريا في وجـــه جاليليو بعد تخطئته لنفسه مباشرة •

ما أتعس الارض التى تنعدم فيها الأبطال !

فيجيب جاليليو :

كلا • ما أتعس الارض التى تشتد حاجتها للأبطال •

الأم الشجاعة ترد نفس الأحساس عندما تقول بأن القــادة غير الأكفاء هم وحدهم الذين يتطلبون من جندهم الشجاعة • ان اغراء الطيبة فظيع ولا مناص من تغيير العـــالم لجعله غير ذى موضوع •

هذا الرأى بعيد كل البعد عن المدينة الفاضلة للشيوعية الصحيحة التى تضيق بفضائل الفرد وضخامتها ، ولذلك ليس بغريب ان مسرحيات بريخت أهملت اهمالا يكاد يكون تاما فى موسكو بينما نالت الشهرة فى الغرب • ولعل مقارنتهـــا بأية مسرحية شيوعية معتمدة من الحـــزب تكشـــف عن مدى خطأ الظن بأن مسرحيات بريخت « سياســـية » بمفهوم السياسة غير الكريم كدعاية • ان بريخت يعرض المشاكل ولا يقدم الحلول • واذ يصيح قائلا « غير العالم فهو فى حاجة الى التغيير » انما يركز تركيزا تاما على العالم كما هو ــ لماذا ينبغى أن يتغير لا كيف يتغير • ومع أن مسرحياته تتضمن احتمال مدينة فاضلة وان خفت صوتها

وبدت غير بطولية الا انه لم يظهر لنا لمحة منها قط · وحتى عندما يتحدد مسرح الحوادث بأنه الشيوعية المعاصرة كما فى مسرحية « التدابير التى اتخذت » نجده يذهب رأسا الى الورطة الخلقية الحرجة الكامنة فى الموقف · أن عمله سياسى بمعنى أنه يغوص الى اعماق ورطات الانسان كحيوان سياسى · وصفة « الخلقية » او اذا شئنا مزيدا من الدقة « الخلقية الاجتماعية » على حد تعبير جون ويليت لاتدعو لكثير من الاضـــطرب بالنســبة لاهتماماته الحقيقية ·

جان جيرودو

١٨٨٢ ـ ١٩٤٤

في عرض لمسرحية « سيجفريد » (١٩٢٨) وهى أولى مسرحيات جيرودو كتب اتين رى يقول :

أنه لمن السحر أن تنصت الى هذا الحوار الذى يمرح فيه الذكاء والحساسية وكل مجانى الثقافة مرحا لا حد لبدائع فنونه ٠

فالمرح الذى لاحد لبدائع فنونه الثقافية كان فتنة مسرحيات جيرودو الباكرة ، ومحدوديتها فى نفس الوقت ٠ فبطل «سيجفريد» مثلا كاتب فرنسى يفقد ذاكرته وشخصيته ابان الحرب العالمية الأولى ويصبح فيما بعد سياسيا المانيا يشار اليه بالبنان ٠ اكثر من مرة قورن باوديب وفى غضون هذه المقارنة تسنح لحظة أو لحظتان مسرحيتان بالغتان فى التأثير غير انهما لاتضيفان شيئا لدلالة المسرحية ٠ ستظل المسرحية قطعة وضاءة من الوشى البديع العريق ٠

مسرحية « أمفتريون ٣٨ » (١٩٢٩) هى أيضا من نفس العرق ولو أن النقاد بالغوا فى دعواهم لها على اعتبار انها تتناول موضوعا كالعلاقة الصحيحة بين الله والانسان ٠ حدودها هى حدود كوميديا المكائد والمفارقات المرحة ، ولقد جاء موضوعها ، وهو غواية جوبتر لربة الصون والعفاف ألكمينا بانتحاله مظهر زوجها ، مناسبا كل المناسبة ٠

على أنه فى ثنايا هذه الحدود كانت بعض مواهب جيرودو الخاصة قد بدأت فى الظهور · من بين هذه المواهب خياله الذى كان فى مقدوره أن يقبض على الطيوف المولية وينزل بها من حالق الى مستوى التجربة الملموسة كما حدث فى وصف ليدا لآلكمينا الوجـلة عما تكون عليه غواية جوبتر وهو فى صـورة البجعة · عنصر آخر يميز كتابات جيرودو المتأخرة هو السخرية الرقيقة من السلوك البشرى وذلك من وجهة نظر تخيلية ـ فى هذه الحالة تبصير جوبتر للمريخ بنظام التحاب بين البشر الفارط فى الدقة العجيب الشأن ·

نجحت هاتان المسرحيتان نجاحا مباشرا · ولكن بالرغـم من أن جيرودو وسع نطاقه فى مسرحيته الثالثة « جوديث »(١٩٣١) وكتب عدة مشاهد بزت أى شىء خطة قلمه من قبل ، الا أن اخراجها الأول كان نصيبه الفشل المحزن · ربما كان أمر ذلك مفهـــوما فلقد تطلعت الى غاية أبعد من سابقتيها ولكنها لم تستطع بلوغها بينما نجحت الاخريان نجاحا كاملا فى حدود نطاقهما ·

جوديت كما صورها جيرودو فتاة معقدة تنتاب شخصـيتها سلسلة من التغيرات اثناء رحيلها لقضاء مهمة توراوية فى فراش هولو فرن · انها تعتقد عنـد كل نقطة انها تتصرف تصرفا تام الأمانة ، ولكن الحوادث تكشف فى مسلكها سلسلة من التطرفات الدينية المألوفة التى لا تعدو أن تكون مجرد لغو وهراء : خشوعها بالغ ، وطهارتها ناصعة ، واعتزازها بالمهمة التى اختيرت لهـــا عظيم ورغبتها فى اذلال نفسها لا حد له · تتجرد من ذلك كله واحدا بعد واحد الى أن تواجه فى النهاية هولوفرن ، فاذا بهـــا مجرد امرأة شابة ليس غير · وعندما تنام معه تفعل ذلك لأنها راغبة فيه · لقد انتهت المعركة بين جوديت وهولوفرن كما يقول جيرودو الى اللباب المجرد ، صـفيت على لقاء بين « جسـم أسـمر وجسم أبيض » · وعندما قتلته فى آخر الليل كان ذلك لأن الفجر

لن يطلع الا مع نهاية غرامهما لا لأن فى قتله انقاذا للمدينة ٠

من هذه النقطة ، من صخرة الأساس العارية ، صخرة الأمانة تبدأ عملية التدثير والتغليف ٠ يقبل المدونون اليهود الظافرون مصممين على أن جوديت بطلة قومية شهيدة ضحت بنفسها وبطهارتها فى ظروف موجبة للأسى من اجل ربها ووطنها ـ كل الذى اكتشف أنه ليس فيها قالوه عنها ٠ يتيح هذا الموقف لجيرودو بضع مشاهد لعلها من اجود ما كتب ٠ وما من كاتب درامى فطن الى وزن اللغة الأدبى وبديع نسيجها مثل جيرودو ٠ وبينما يدور المدونون منشدين أناشيد نصرها وظفرها فى جلال نوراوى اذا بها تصر فى هدوء وسكينة وفى أوضح الصور وأبسطها ، تصر على أنها لم تقتل عدوهم الا بدافع الحب ٠

عند ذلك يأخذها الكاهن الأكبر يواقيم وعمها بولص ، وينتحيان بها جانبا ، ويوضحان لها أن جعلها شخصية قومية ضرورة من ضرورات السياسة (هذا المشهد المستتر وراء المشهد والذى يمثل مواجهة الأفراد الذين وقعوا فى شرك جهاز الضرورة السياسية يفتح الطريق لكثير من الدراما الفرنسية خلال الخمس عشرة سنة التالية) ولكن جوديت صلبة لا تتزحزح عن موقفها قيد أنملة الى أن ترى فجأة صورة الرب الذى يبلغها بأن هذا هو مصيرها المقدور ٠ فتنصاع وتعلن أنها قتلت هولوفرن من أجل خير المدينة ، وتوافق على أن تصبح ربة عذارى المعبد اللائى يوقعن بالعدو الجزاء ٠ ثم تلقى بكلماتها الأخيرة :

ليبدأ الموكب فالقديسة جوديت فى تمام أهبتها ٠

هذا التحول الفجائى المعجز كان العقبة الكأداء عند الجمهور فقد ألقى بدلالة المسرحية كلها فى مجال الشك ٠ ان مصير جوديت عند معظم الناس كارثة ولذلك ففى نهاية جيرودو سخرية مرة ٠ هذه الفتاة التى لقيت لحظة من الحب الأمين يتحتم عليها

الآن ان ننكر حبها من اجل المظاهر وان تبدأ حياة خـــالية من المسرة هي والموت سواء • ومع ذلك فاذا كان هذا هو قصد المؤلف فان هزيمتها على التحقيق من تدبير الكهنة وليست بفعل معجزة• والمعجزة قدمت على انها شيء صحيح ولا يمكن ان تجيء الا كصدمة محيرة نظرا لأن الدين حتى هذه اللحظة كان جزءا غير منفصل عن السياسة ولأن خيمة هولوفرن وهي في مكان مثالي قد وصــفت بأنها المنطقة المحرمة على الآلهة •

تحتوى مسرحية جوديت على ثلاثة عناصر سوف تصبح فيما بعد علما على جيرودو ـ ابهــام المعنى ، والبساطة الحية للأخيلة ، ثم الدراما النابعة من الصراع بين المتضادات الخالدة ، وهو في هذه الحالة بين الأمانة واللغو ، بين المثالية والضرورة • وفي المسرحية التالية « فاصل » يكون الصراع بين الساحر والأرضي وفي«سادوم وعمورا » بين الذكر والأنثى وفي « مجنونة شايو » بين الطبيعي والتجاري ، وفي «مبارزة الملائكة» بين النقاء والمزج• تختلف تفاصيل التضاد من مسرحية لأخرى ولكن الشكل دائما واحد وهو توازن النقيضين •

أما الابهام فقوى بنوع خاص في مسرحية « اســــتراحة » (١٩٣٣) وهي قصة مدرسة شابة اسمها ايزابيل تقع في غرام الموت والتخيلات • انها لم تعد تدرس المنهج الموضـــوع ، فعندما يسأل المفتش احدى الفتيات عن الشجرة تجيب قائلة :

الشجرة هي الشقيق المقيم للانسان • وفي لغتها يطلق على القتلة اسم المناشـــير وعلى الحانوتية حراق فحم الخشـــب وعلى البراغيث النقارون الخضر •

يدرك موظفو البلدة الصغيرة خطورة مثل هذا الوضع الغريب وينهضون لانقاذ ايزابيلا من اوهامها واخيرا يحققــون النجاح اذ يقنعونها بأن في طريقة حياتهم المألوفة أيضا شعرا • يلقى عليها

المراقب لل اسماء المقاييس والموازين المستعملة فى حرفته فى العصور الوسطى ، وينضم الجميع حولها مرددين كجوقة كل الأصوات الصغيرة فى الحياة اليومية . وهكذا تستطيع هذه الجوقة المتنافرة أن تخرجها من عزلتها • ومن ثم تبلغ ايزابيل وتصبح رشيدة ويقول العفريت الذى كان يلبسها انه سوف يظهر لابنتها بعد خمسة عشر عاما •

واضح أن جيرودو ينظر الى هذه الرومانتيكية كفاصل فى حياة كل فتاة •

يكون الأبهام مقبولا فى المسرحية عندما يتعاطف الكاتب المسرحى ومن خلاله النظارة تعاطفا قويا متعادلا مع طرفى الصراع• نظرة ايزابيلا للحياة ، وكذلك نظرة صغار الموظفين ، كلتا النظرتين تجذبان جيرودو ولكنه يعجز عن نقل هذا الانجذاب • فتخيلات ايزابيل ضرب من الوهم الخالص ، كما أن المسرات الصغيرة (مفاتن الوظيفية كما تسميها احدى الشخصيات) مجرد سخف • ليس لمسرحية « فاصل » اذن ايجابياتها الذاتية ومع ذلك فهى تفتقد ضراوة السخرية •

ربما كانت مسرحية « النمر على الأبواب » أو « لن تقع حرب طرواده » خير مسرحيات جيروود • بعض ما تناولته « جوديت » من موضوعات يظهر بها من جديد ولكن شكل الابهام فيها أقل ، كما أن نبرتها أرق وأقوى • من السطر الأول عندما يصيح اندروماك صيحة عزم وتصميم « لن تكون هناك حرب طروادية ياكاساندرا ! » من هذه البداية يعرف المرء أين تكمن عواطف جيرودو • أن ما تضمنه مصير جوديت كان محوطا بالشك اما حرب طرواده فستكون كارثة لا شك فيها • لذلك جاءت محاولات هيكتور لمنعها رائعة فى تماسكها واستقامتها •

غير أن هذه المحاولات من اجل السلام تحبطها كما احبطت

امانة جوديت أفكار زائفة من البطولة والمجد الى جانب عنصر جديد هو لا مبالاة الناس • ولكن بالاضافة الى كونها سخرية لاذعة تنال من اولئك الشيوخ الذين يرددون الألفاظ الوطنية الجوفاء والعواطف الفجة ، ومن شاعر الدولة الفياض الذى يصمم على أن يؤلف انشودة حرب وغيرهم — بالاضافة الى ذلك تسمو المسرحية بأخيلة جيرودو العجيبة الملموسة • وهنا كشأنه دائما يحول كل فكرة الى لون ، الى تفاصيل صلبة • فهيلين لا تبالى كثيرا سواء عادت الى اليونان أو لم تعد • يعبر جيرودو عن هذه اللا مبالاه من خلال زعمها بأن أى شىء على وشك الحدوث تراه دائما فى صورة حية زاهية ، ولكن رحيلها يظل قائما تماما فى ذهنها • يصف لها هيكتور مشهد رحيلها محاولا أن يقنعها بالرحيل :

لسوف نعيدك للاغريق عندما تكون الشمس فى كبد السماء ، فوق الرمال الخاطفة للبصر بين البحر البنفسجى والأسوار الصفراء • وسنكون جميعا فى كامل بزتنا العسكرية الذهبية بالنطاق الأحمر • يتقدم أخواتى فى ثيابهن الخضراء بين جوادى الأبيض وفرس بريام الأسود ويسلمنك للسفير الاغريقى وفوق خوذته الفضية فيما أرى رياش طويلة قرمزية • تتصورين ذلك اليس كذلك ؟

تجيب هيلين :

كلا • لا شىء من ذلك • كل ما فى ذهنى قتام •

وينفد بعد ذلك صبر هكتور فيقول لها فى اقتضاب :

لسوف تعودين فوق بحر أرمد تحت شمس رمداء • ولكن لابد لنا من السلام •

الأخيله والتصاوير تعمل عملا دراميا فهى ليست مجرد تزويق وليست فى ذاتها الغاية من المشهد ولكنها شىء أعمق من ذلك فهى من اللباب وبعبارة أخرى هى استعارة مسرحية •

أن تضمينات « النمر على الابواب » واضحة • فالبطل المنهزم يؤمن بالنتائج المحققة لا بالمثالية (براجماتى) « المثالية ضرب من اللغو يدعيه بريام لنفســـه وللمخرفين الأخر الذين خلبت هيلين ألبابهم • أما فى مسرحية « الكترا » (١٩٣٧) فالمثالية فى جانب البطلة • ولكنها مرة أخرى ليست رائعة تماما •

والكترا أكثر مسرحيات جيرودو تعقيدا • فنفسانية الكترا معقدة كجوديت وموقف جيرودو تجاهها جامع بين النقيضين • فهى فى بعض الأحوال ذات جلال ، طاهرة ومخلوق تراجيدى نادر (تلقى أنوى من جيرادو ضـــمن أشـــياء اخرى هذه الفكرة عن صـــفوة للتراجيديا) تستطيع أن ترد على عرض لأيجستس بالمهادنة :

أنك تسخر منى يا ايجستس • هل تستطيع ـ وأنت لذى تدعى أنك تعرفنى ـ هل تستطيع أن تصدق أنى واحدة من تلك السلالة التى يمكن أن تقول لها « اكذبى كذبة يشــاركها معك الآخرون ولسوف يكون لك وطن مزدهر • أخفى الأثم تنتصر بلادك؟» • ما يكون هذا الوطن التعيس الذى تحاول أن تدســه بيننــا وبين الحق ؟

ومع ذلك يكدس جيرودو النقط بكل طريــقة ممكنة ضـــد مثاليتها حتى ليغير القصة الكلاسيكية من اجل هذ الغرض • ففى أغلب الروايات معروف للجميع أن ايجستوس وكلتمنسترا متحابان وانهما اغتالا اجاممنون : لا أحد فى آرجوس فيما عدا الكترا يشتبه فى ذلك • فاذا كان ايجستوس فى العادة نذلا وأهل آرجوس فى حالة من الهياج الشديد فهو هنا قائد عظيم عطوف لشعب مطمئن ، فالمسألة اذن ليست فى منع الكترا لجريمة مخبوءة ـ وانما عليها أن تنقب عنها • وعندما تفعل ذلك تتوالى الكوارث فتحترق آرجوس ويموت مئات الابرياء • تقول الكترا :

لدى ضميرى ، لدى اوريست ، لدى العدلة ، لدى كل شيء ٠

يشير ربات النأر أن ضميرها ليس لديها ، نظرا لأن الاحساس بالجرم عذبها حتى قبل ارتكاب هذه الجرائم ضد أمها وزوج أمها . والآن سيسوء الحال عن ذى قبل ٠ واوريست ايضا ليس لديها لانهم يطردونه ٠ وتترك الكترا وهى تتمتم :

لدى العدالة لدى كل شيء ٠٠

ومع ذلك فالمسرحية تنتهى ببزوغ الفجر ــ ربما كان باردا وقاسيا ولكنه منعش كذلك ٠ « فالكترا » اذن ليست ادانة للمثالية العمياء الأنانية غير العملية ، كما أنها ليست اثباتا لها ٠ كان جيرودو شديد الانجذاب للمثالية ومع ذلك كان نافرا من نتائجها ٠ فى مسرحية « النمر على الأبواب » كان جيرودو يعرف تماما ما يقف ضده ، أما الآن فلم يكن يعرف على التحقيق عم يدافع ٠ لقد زاد ابهام المسرحيات الباكرة عمقا ولكن اليأس ما يزال ملطفا دراميا بفعل السخرية وملاحة الكلام ٠ يبين المزاج الحقيقى لمسرحية الكترا فى تحدى البستانى للآلهة أن يبرهنوا على أنهم مخلوقات سرور وحب وذلك بألا يصيحوا « سرور وحب » ٠٠ والصمت الذى أعقب ذلك هو كل مايحتاج من دليل ٠

بعد هذا الغوص فى أعماق الابهام والشك تجىء « أوندين » (١٩٣٩) وهى قصة لطيفة سطحية من قصص الجان ٠ موضوعها يتضمن كل ما يشغل جيرودو ولكنه غذاء للمسرة والتخيل وليس شيئا جديا ، والموضوع هو أن المجتمع الانسانى عاجز عن أن يحتوى هذا المخلوق النقى فى مألوف الحياة فى البلاط الملكى ٠ ثم مسرحية سادوم وعمورا (١٩٣٤) وهى تستخدم الوعيد بقيام الساعة كتكأة لمناقشة بديعة عن طرفى الجنس البشرى ، والطرفان فى هذه المرة هما الأنثى ولبها الرومانتيكية والذكر ولبه الجدية ٠ ابتداع جيرودو كما ألفناه ، فى أحسن حالاته غير أن المسرحية تعانى من

نقص فى الحبكة وتصبح سلسلة من اللوحات الناطقة • مسرحية «مجنونة شايو »(١٩٤٣) تسخر من المقاولين الرأسماليين سخرية لاذعة ولو أنها مفهومة نوعا • ثم تضع فى مواجهة ذلك التلقائية الساذجة لعجوز شمطاء معتوهه هى وصحابها • وبخلاف مسرحية « فاصل » ليس هنا ما يمكن أن يقال فى جانب الشخصيات الأرضية • بيد أن الذى يمكن أن يقال فى الجانب الآخر أضأل من أن يذكر ، فأكثر ما تنطق به العجوز المعتوهة من حكمة طبيعية ليس الا شيئا عابرا • على أن جيرودو كتب فى تلك الأثناء مسرحية صغيرة جدا هى « ابوللو بيلاك » (١٩٤٢) عبر فيها تعبيرا غاية فى الايجاز عن أساه لمكانة الأمانة فى العالم فالبطلة أجنس تجد أن جميع الأبواب تتفتح لها اذا هى قالت لكل رجل « ما أجملك » بصرف النظر عن مبلغ قبحه •

وفى مسرحيته الأخيرة « صراع الملائكة » أو « من اجل لوكريس»(١٩٤٤)جمع جيرودو كل خيوط الدراما بدقة عزيزة على قلب كل ناقد • تماما كما فعل أبسن فى مسرحية « عندما نبعث نحن الموتى » • الا أن قيمة هذه المسرحية الأخيرة تنحصر فى كونها مفتاحا لبقية اعماله فى حين أن « صراع الملائكة » مسرحية ممتازة فى حد ذاتها •

لوسيل بلانشار ــ وهى لوكريشيا القصة ــ طاهرة غاية الطهر امينة لحد التخريب•وهى تتميز الى جانب ذلك بقدرة سحرية على تعرف الخيانة فى الغير ــ فالزانية فى نظرها امرأة تزحف الحشرات فوق وجهها ــ ثم انها من البراعة بحيث تخفى تأثرها بهذه الفراسة • زيجات سعيدة فى ظاهرها سرعان ما تتحطم لا لشىء الا لأن لوسيل عنفت الزوجة وزجرتها ومن ثم يبدأ نسيج الحياة فى هذه المدينة الصغيرة فى الانهيار • على أن باولا ، وهى امرأة لعوب كشفت لوسيل خبيئة فسقها مؤخرا ، تلعب على لوسيل لعبة لانقاذ المدينة من أمانتها المخربة • فهى تخدر لوسيل وتأتى بالأدلة التى

تجعلها تظن أن مارسيللوس دون جوان الحى قد اغتصبها أثناء نومها . والاغتصاب فى نظر لوسيل ضرب من الزواج وهو العلاقة الوحيدة التى يمكن أن تتصورها لنفسها فلكى تتحرر وتعود لزوجها الحقيقى لابد من أن يموت مارسيللوس . ونتيجة لهذا التفكير المسرف يجد مارسيللوس نفسه موضع تحد لمبارزة فيقبل التحدى ويقتل ، غير أن الأحداث تجر فى ذيلها تحطيم زواج لوسيل ذاتها . كان يمكن تحاشى هده الكوارث لو أن انفعال لوسيل كان اكثر نضجا أو سخرا . ثم أن اكتشاف لوسيل بأن طهرها فى الحقيقة لم يمس لم يغير شيئا من الأمر ففى يأسها من هذا العالم الذى اكتشفته تقتل نفسها كما فعلت انتيجون لأنوى .

فى هذه القصة كشف الطهر النقاب عن عالم بشع فى أقبح صوره ، ثم لم يحتمل بشاعة المنظر ورعبه فقضى لساعته . لوسيل هى التى بدأت سلسلة الحوادث : فلو أن نظرتها التى تخترق الحجب لم تحطم ظاهر الحياة المألوفة المقبول على علاته لما حدث شىء . وباولا لم تفعل ما فعلت الا لتنقذ المدينة من أمانتها المخربة ، مثلها مثل ايجستس عندما حاولت أن تنقذ آرجوس من الكترا . البطلتان كلتاهما أحدثتا قدرا عظيما من الضرر بالمعنى المفهوم لهذه الكلمة ولو أن فعال الكترا تحظى بقدر من المديح الساخر . أما بالنسبة للوسيل فاللبس يزول . فهى تموت لأنها عجزت عن مصالحة الأوضاع ولكنها هى نفسها تعترف بأنها كانت على خطأ .

أرمان : على خطأ لأنك كنت صادقة مع نفسك ؟

لوسيل : لم كان كل هذه الكبرياء . لماذا أقول لمارسيللوس أنى زوجته ؟ أن اسميه زواجا بينما هو بكل بساطة مصيبة كبرى . لم لم أقنع بأن أكون الزوجة المدنسة لزوج محب تعيس ؟

يزاح النقاب اخيرا فى هـذه المسرحية عن الطهـر والمثالية كبديلين للنضـج ، مما يؤكد الاشـارة التى وردت فى مسرحية « فاصل » عندما ينذر العفريت بأنه سوف يظهر لابنة ايزابيلا فى خلال خمسة عشر عاما ٠ أن باولا ليست شريرة وانما هى المرأة الناضجة التى صالحت أوضاع هذا العـالم ٠ وموت لوسيل مرجعه أنها لا تريد أن تكبر وتنمو ، وترفض أن تتعلم كيف تعيش مع « المصائب الكبرى » ٠ لقد وقف جيرودو بعد حياة من الصراع بين النقيضين فى صف الدنيا ٠ « مبارزة الملائكة » هى مرثيته المؤسفة للطهر ٠ على أن المسرحية التى يصدر فيها اخيرا حكمه ضد الطهر ما تزال مهداة اليه كما يدل على ذلك عنوانها الفرنسى « من اجل لوكريس » ٠

أما أن يقف جيرودو فى صف الدنيا فذلك شىء كان دائما مفهوما ضمنا من خلال أعماله فموهبته الخاصة هى اسـتخدام الخيال لايضاح الحقيقة ٠ يتضح ذلك فى الموضـوع والأسـلوب كليهما ٠ لقد نال جيرودو كثيرا من المديح على لغته فبعض كلماته تتميز بالجزالة والكمال الوضاء وليس من قبيل الصـدفة أن يختار كريسنوفر فراى جيرودو وأنوى ليترجمهما ٠ الا أن المجاز الذى يبدو احيانا فى مسرحيات فراى ذاتها كغـاية فى حد ذاته (موجها انتباه الجمهور الى الكلمة والى الفن) يظهر دائما عند جيرودو كوسيلة توجه النظر الى الواقع ، الى الحياة ، ففى أحسـن حالاته تبدو الكلمة كخيال محض الى أن تتحول فجأة وتثبت أنها حقيقة مصفاة ٠ فى مسرحية « سدوم وعمورا » سيحطم الله العالم الا اذا وجد زوجين سعيدين ٠ يرشح الجيران جون وليا وهما نموذج الزواج السعيد الا أنهما سرعان ما يشـتبكانِ فى عراك عنيف ٠ يقول البعض انهما اذا ما تصالحا بسرعة وحل الوفاق محل الخصام فستظل الفرصة سانحة غير أن ليا لايعجبها هـذا القول :

هل حول الرب ناظره بعد المرة الأخيرة التى تعانقنا فيها ؛
وهل سـسـينظر مرة ثانية فى ذات اللحظة التى نتعـانق فيهـا
ونتصالح ؟دون أن يرى شيئا بين بين ؟ اذا كان الأمر كذلك فلسوف
ينغمس الانسان فى شتى الوان النزق فيما بين نظرات الرب...
هل الأب الرب أم ؟

ليست الملحوظة ضد الرب وانما ضد الأمهات .

جان أنوى

١٩١٠ ـ ٠٠٠

لولا أن مسرحية جـــان أنوى الأولى وهى « فراء الارمين » (١٩٣١) ظهرت بعد مسرحية جيرودو الأولى بثلاث ســـنوات فحسب لقلنا أن أنوى وهو الأصغر سنا خليفة جيرودو . الكاتبان يتشابهان فى أن باكورة انتاجهما ملىء بروح اللهو بالمسرح وان اختلفت كيفية هذا اللهو ، ومع الايام نما هــذا الاختلاف نمـــوا كبيرا فى مسرحياتهما المتأخرة فبينما يتميز جيرودو بالحنكة وكثرة التلميحات الكلاسيكية نجد أنوى مسرحيا صرفا ، وليس أدل على ذلك من مسرحيته الثالثة « كرنفال اللصوص » (١٩٣٣) فهى انخراط متصل فى الدعابة المسرحية وخفة الظل مستخدمة كل حيل الفودفيل والاعيبه بل انها ســجل كامل لساحر المسرح . وهى ظل سابق لمسرحية « ليوكاديا » (١٩٣٩) مســـتقلة فى تماسكها وفى الهامها داخل شرنقتها الخيالية : كما انها تصرف الذهن عن فكرة مستقبلة لمسرحية « النمر على الأبواب » تلك التى تســـقط التلميحات الكلاســـيكية كما تســـقط اقراص الزهور اليابانية فى الماء .

واول مسرحية معتبرة لأنوى هى « الشموس(١) » (١٩٣٥) . وهى أولى مسرحيات خمس تعتبر بمشـــابة القلب والقمـــة فى أعماله ـ الأربعة الأخرى هى « نقطة الافتراق » (١٩٤١) ـ

( ) الشموس فى اللغة هى الفرس التى تمنع ظهرها .

« انتيجونى » (١٩٤٢) — « روميو وجانيت » (١٩٤٥) — ثم « ميديا » (١٩٤٦) • هذه المسرحيات الخمس تتقصى افكار انوى فى الحب ، ومجرد الترويح ، فى المثالية والضرورة ، فى أن يعنى الانسان أو لايعنى ، فى السعادة والذنب والحياة • وهى لاتتناول موضوعا مشتركا تنميه وانما تربطها قيم مشتركة وشكوك ليس الا •

« الشموس » فتاة تدعى تيريزا ذات خلفية كئيبة فهى عازفة على الكمان ضمن فرقة صغيرة للموسيقى الراقصة يقودها أبوها، الغيرة والشهوة والنزاع على النقود يحيط بها من كل جانب ، غير أن فتى من أثرياء القوم اسمه فلورنت يتحبب اليها ويريد أن يتزوجها • هذه هى فرصتها للافلات من عالم كئيب الى عالم ليس للمال فيه أهمية، لأنه مسلم بوجوده ،فرصتها لأن تسعد ، والسعادة كلمة مفتاحية فى قاموس أنوى • تنتقل الى عالمه وتجد السعادة التى تنشدها فترة ، غير أنها تجد أن ثمن هذه السعادة هو موات الروح ، قطيعة تامة بينها وبين العالم الحقيقى الذى يتقلى فى العذاب خارجا • أقرباء خطيبها سعداء ••• ولكن ذلك لأنهم لم يعرفوا الشقاء أو يلحظوه قط • تجىء بأبيها ليعيش فى البيت الكبير على أمل أن يجد خطيبها فى غلظه ما يصدمه ومن ثم يلقى بها هى وأبوها الى الطريق ، ولكنها من حيث لاتدرى أتت خطيبها المتحرر بورقة رابحة ، فقد وجد فى أبيها نمرة مسلية •••يصطخب قلبها بموجة من الارتياح عندما يندفع جوستا متهجما على القصر مهددا باطلاق النار على فلورنت ، وجوستا هذا هو عازف ضمن فرقة أبيها الموسيقية ، متيم فى حبها فاشل فى كسبها • عندئذ تقرر بأنه لا سبيل امامها الا العودة الى العالم الذى جاءت منه حيث شعور الناس قوى عنيف • والمفارقة فى موقفها تجاه السعادة وأيضا فى موقف أنوى تتضح عندما تصف لأبيها نوع السعادة التى تنشدها :

تيريزا : ...السعادة فى أن تصل الى أعماق التعاسة الذاتية .أنت وغيرك لا تعرفونهـــا . ولكن عندما تبلغ منتهى اليأس ستجد بقعة تفيض بالنور عندها تشعر بالسـعادة تكاد تغمرك .

الأب : نوع غريب من السعادة

تيريزا : نعم يا أبتاه نوع غريب من الســعادة .. لايعــرفه أمثالك .. سعادة قذرة تقطر خزيا ..
(ثم بعد سطر أو سطرين يغمر قلبها الخوف فتصيح): كلا أريد أن أسعد مثل ما يسعد كل انسان آخر .

فى هذه السطور (عام ١٩٣٥) كان أنوى كأنما ينبىء عن وجودية سارتر فى الدراما فالحياة عند سارتر أيضا « تبدأ من الجانب البعيد لليأس ».الانعزالية عند الكاتبين هى الموت . وفى عبارات تيريزا الازدرائية مثل « انت وغيرك » « والسعادة التى يعرفها أمثالك » يجد الانسان فكرة الصفوة التراجيدية من طراز نيتشه وهى فكرة تجرى فى ثنايا جميع هذه المسرحيات الخمس وشـارك فيها جيرودو أيضا . فعند كلا الكاتبين كلمة « Race » هى الكلمة الفرنسية الشائعة الاستعمال فى هذا المعنى . فمخلوقات التراجيديا يقدمون كفصيلة قائمة بذاتها ، ربما نوع جديد يقـابل التقليد الكلاسيكى فيما قبل البورجوازية عندما كان يقصر ضحايا التراجيديا على الملوك والنبلاء باعتبارهم العنصر الوحيد الملائم . فى عالم أنوى أبطاله وبطلاته من الشباب التعيس هم الخليقون بالحب والمثالية ، أما بقية العالم السعداء فهم الذين يأكلون ويتجشأون ويضاجعون وينامون ـ ـ يفعلون ذلك ليس الا . « وبقية العالم» هذا الذى يشير اليهم يمثلهم فى العادة فئة الوالدين أو الممرضات . المثالية فى شرعه وفى شرع جيرودو ايضا هى نقيض النضج .

هذه الفكرة تضع الحب فى عالم السحر ، وانها لفى أعلى حالات الساحرية فى مسرحية « نقطه الافتراق » أو « يوريديس» (العنوان الفرنسى ١٩٤١) • مرة أخرى تجرى أحداث المسرحية فى وسط من فنانى الدرجة الثانية الجوالين وليس هناك فرق كبير بين والد أورفيوس عازف القيثار ووالد تيريزا • أورفيوس ويوريديس يقعان فى حبائل الهوى فى أول لقاء لهما • « الحب من أول نظرة» تتحول على الفور الى فعل مسرحى • السعادة التى نعما بها سويا فى غرفة الفندق القذرة غلابة ، عظيمة قصيرة الأجل • تحطمت عندما تدخل ماضى يوريديس بكآبته وتجاربه التى لا حياة فيها • ثم تموت وكما فى الأسطورة تبعث مرة ثانية وتعود الى أورفيوس بشرط واحد وهو ألا ينظر اليها حتى الصباح • غير أنه بدافع الغيرة ينظر اليها ــ ليرى أن كانت حتى فى تلك اللحظة تروى الحقيقة الكاملة عن مغامرات حياتها السابقة ــ عند ذلك تموت مرة ثانية • وفى نهاية المسرحية يموت هو الآخر ويلحق بها • وهكذا فان وردة الحب الصافى تحمل فى داخلها دودة الدنيوية • هذا الحب الصافى ــ المثالى ــ ليس ميسورا فى الحياة الا مدى لحظة أو بعد الموت ، وكما قالت الممرضة فى « صراع الملائكة » : الطهر ليس لهذا العالم وانما نقبس منه لمحة كل عشر سنوات •

وهذه الحبكة فى حد ذاتها ليس من السهل تقبلها ، ولكن الذى ينقذها هو وضعها فى هذا الاطار الدنيوى • فالذى يقرر مصير اورفيوس وموته فى النهاية ليس حبه ليوريديس بقدر محاولات أبيه لاقناعه بأن يعيش • فالذروة الحقيقية للمسرحية ليست فراق العاشقين وانما هى محاضرة ذلك العجوز البدين عن مفاتن النساء ولذائذ الاطباق والسيجار • حقا أن العجوز موضع السخرية ولكن موقفه رغم أنه يفزع أورفيوس النقى ليس موضع الرفض البات • فهو على التحقيق ليس مجرد رمز مضاد للعاشقين المثاليين • الصراع بين الدنيا والمثالية أقل معنوية عند أنوى منه عند جيرودو ولكنه ليس أقل فى تردده وعدم قطعه •

فى مسرحية « نقطة الافتراق » الدنيا موضع محاكمة وفى « أنتيجون » (١٩٤٣) تسلط الأضـــواء على المثالية التى لا تخرج من الاختبار سليمة تماما • فالصلابة المثالية عند أنتيجون تمر بعدة تغييرات قبل أن يوافيها الموت فى النهاية • كانت هـــذه الصلابة فى البداية بمثابة واجب تؤديه نحو أخيها المظلوم • يشرح لها كريون كافة الأسباب العملية التى من أجلها يجب أن يضحى ببولينيس ككبش فداء ولكن ذلك لا يجد عندها بالطبع أذنا صاغية فيكفى أن تكون الأسباب « عملية » لتجد عندها اعتراضا أساسيا • غير أن كريون يخبرها كيف أن أخويها شريران (حـاولا اغتيال أبيهما) ويعترف بأنه لا يعرف على وجه التحقيق ان كانت الجثة المتروكة لتعفن فى الفضاء جثة ايتوكليس أو جثة بولنيس فكلاهما أثخن وشوه فى معركة للفرسان بحيث يصعب التعرف عليهما • ولكن كل ما كان يريده كريول هو أن تبقى جثة واحدة فوق الرمال • هذا النبأ يبرىء أنتيجون من الوهم الكاذب حتى لتوافق على التخلى عن احتجاجها وعلى أن تعيش ـ لسبب بسيط وهو أنه ليس هناك ما يستحق أن تموت من أجله • غير أن كريون يتجاوز الحد فيصف لها السعادة التى سوف تنعم بها فى مستقبل حياتها • فما يكون منها الا أن تصيح فى وجهه « أنت وسعادتك القذرة ! » وتصمم مرة اخرى على أن تقف وقفتها وتموت ـ فليس هناك ما يستحق أن تعيش من أجله ، كذلك • وفى السجن تفقد آخر خيط لهـــا من ايمان وتموت فى النهاية مثلها مثل لوسيل فى « صراع الملائكة» لجيرودو مقتنعة بأن كريون كان على حق ، مرتعبة من موت بلا غاية • ونتيجة موتها هذا يموت آخران ـ ايضا بلا غاية • هيمون خطيبها وابن كريون الذى يبصق فى وجه أبيه فوق جثمانها ثم يطعن نفسه • وما تعلم أمه يوريديس بخبر ابنها حتى تطوى تطريزها فى هدوء ـ وقد كانت تعيش حياة مملة تقضـــيها فى التطريز للفقراء ـ وتضـــع ابرها جانبا ثم تمشى الى الحمام حيث تقطع

رقبتها • حياة بلا غاية راحت لقاء موت بلا غاية ـ ربما كان هذا هو المغزى • ويدخل كـــريون الى قاعة الاجتماع فالحياة لابد أن تسير •

ومع ذلك فكريون لا يقدم على أنه «مصيب» اكثر من انتيجون• كل ما هنالك أنه عانى من بلوى النضج فقد تلقى المسئولية ومعها الواجب بأن يقول « نعم » عند اقتضاء الضرورة فى حين تحتفظ أنتيجون بحقها فى أن تقول « لا » • غير أن كريون وان كان يؤمن بالنفعية الا أنه يفعل ما يفعل على مضض : فهو لم ينشد هذه المسئولية وهو فى بعض نفسه يحسد أنتيجون مستذكرا الوقت الذى كان فيه مثلها • انه فى منتصف العمر وهو ما يقابل الدنيا بينما هى فى عز الشباب أى المثالية • كلاهما لابد منه وكلاهما غير مكتمل • كلاهما صواب وكلاهما خطأ • عندما مثلت المسرحية لأول مرة فى باريس عام ١٩٤٢ اعتبرها الكثيرون مسرحية عظيمة من روح المقاومة بينما حسبها آخرون تبريرا صارخا للتعاون مع العدو • وهذا الاضطراب مفهوم فهو اضطراب المؤلف ذاته • انه الشك الخلاق والألم الممض الكامن وراء مسرحياته الجيدة جميعها •

فى مسرحية « روميو وجانيت » (١٩٤٥) عـودة لموضـوع « نقطة الافتراق » فالحب ما يزال شيئا ساحرا • فردريك خطب لنفسه فتاة جميلة مستقيمة لا تعرف الالتواء اسمها جوليا • عندما تقدمه جوليا لأسرتها يقع لأول وهلة فى حب أختها الجريئة جانيت ، غير أنه فى خلال علاقتهما القصيرة يكتشف لسوء بخته ما ضيها الحافل فيصدم ، ولما كان على قدر عال من فهم المسئولية (فهو يكاد يكون تام النضج) فقد رفض أن يقبل هذا الوضـــع وعاد الى خطيبته جوليا • فلكى تغيظه جانيت تتزوج من جار ثرى عجـوز • وفى أثنــاء الاحتفال بالزواج تخرج اليه فى ثوبهــا الأبيض الرائع للكيد به • على انهما دون أن يدركا ما يفعلان (اثناء قبلة فى طريق المد الصاعد) ينتحران معا • لم تنجح المسرحية نجاحا يذكر غير

أن بعض مشاهدها بالغ العظمة ، يصور فكرة أنوى عن المخلوقات النادرة التى تجمع بين الرومانتيكية والمأساة ، تلك المخلوقات المنفصلة كل الانفصال عن بقية خلق العالم • فى المشهد الغرامى الذى تلاقى فيه فردريك وجانيت لأول مرة لقاءهما الســاحر ، وهمســهما الخافت الهادىء ينطلق بطيئا رفيقا فوق المسرح الذى تخفت أضواؤه ، يكون بقية أفراد العائلة يباشرون عملهم المنزلى المعتاد •

جوليا تمثل الفكرة المألوفة للرومانتيكية والطهارة ـ الخطيبة التى سوف تكون عروسا عذراء فى ثوبها الأبيض • ان جانيت وهى المثل الرومانتيكى لأنوى ـ صورة أخرى غير تيريزا وغير يوريديس ـ أكثر جرأة وتنتسـب الى أهل اليســار • ثوب زفافها الأبيض زفافها للجار الثرى العجوز ـ كان سخرية فارغة كالزفاف ذاته • فهى تهب نفسها لفردريك « دون باقة الزهر دون قناع ـ وبلا براءة وبلا أطفال صغار يمسكون بأطراف ثوب الزفاف ••• عروس مجللة بالسواد » ـ وهى العروس الوحيدة للحب فى عالم أنوى الرومانتيكى •

بقيت هناك عروس أخرى مجللة بالسواد تلك هى ميديا • مسرحية « ميديا » (١٩٤٦) هى الذروة لهذه المسرحيات الخمس ولصراع الاضداد عند أنوى • ورغم انها من فصل واحد فقط الا أنها تتضمن كل موضوعاته • ففيها الصفوة الذين يجدون الحب صافيا ، والكره صافيا ، والتوسط بين النقيضين هو الشر الوحيد • وفيها العامة من الناس الذين يتحولون فى ارتياح عن مأساة ميديا الى كأس النبيذ التى يحتسونها فى دفء الشمس • وفيها أيضا رغبة البطلة فى السعادة بجانب خوفها منها : تعترف ميديا بأنها راغبة فى السعادة غير أن السعادة من غير السطحية ـ كما تقول ـ شىء مســتحيل فى هذه الدنيــا • كل ذلك يجعلهــا الذروة لهذه المسرحيات الخمس ولكن هناك أيضا سببا آخر • فلأول مرة واحد

« منا » يحاول أن ينضم « اليهم » • عضو من الصفوة يحاول أن يجد له مكانا فى الدنيا •

هـذا المرتد هو جيســون • فهو متزوج من عروس من المتشحات بالسواد هى ميديا ولكنه الآن يريد أن يتزوج من ابنة كريون ولسوف يكون زفافا عظيما أبيض • فعندما يواجه جيسون وميديا كل منهما الآخر فى المشـهد المركزى للمسرحية يشرح له أنه وقد أنهكه التعب لا يملك الا أن يتنازل فلم يعد لديه من العزم ما يجعله يمضى فى الطريق الذى تسير فيه • انما يريد السعادة والسلام •

جيسون : امضى فى طريقك ، دورى فى دوائر ، مزقى نفسـك ، لا تثقى فى شىء ، جرحى ، قتلى ، انبذى كل ما ليس من طبعك • أما انا فأتوقف هنا • أنا قانع بكينونة الاشياء سأتقبل المظاهر بنفس الصلابة والتمام التى نبذتها بهـا ذات يوم معك • واذا قدر لى أن اظل آحارب فسيكون من اجل اولئك الذين أحارب لهم الآن فى خشية وظهرى مستند الى الحائط المضحك الذى كان على أن ابنيه بيدى هاتين بين الكون الفارغ السخيف وذات نفسى •

(يتوقف لحظة)

والذى لا ريب فيه ، اذا شئت لب الحقيقة ، ان هذا وليس سواه هو معنى أن يصبح الانسان رجلا •

ميديا : ليكن لك ذلك ياجيسون فقد اصبحت الآن رجلا •

لقد نضج جيسون • مرة أخرى كما يتكرر كثيرا عند أنوى تظهـــر آثار الوجــودية • بل أن استخدام كامى الدقيق للفظ « لا معقول » يظهر ايضا ـ ولكن ذلك مضلل • ففلســـفة أنوى

رومانسيكية وغامضـــة وتعريفها فى صيغة موجزة يؤدى الى نتائج عجيبة • فعلى سبيل المثال ميديا وأنتيجون كما هو واضـــح من معسكر واحد ومع ذلك فمن زاوية اخرى نرى أن ميديا أقرب الى كريون فهو ملتزم بأن يقول نعم لاحتياجات مدينته وهى تصـــف نفسها بأنها ملتزمة ان تقول نعم لكل ما يتطلبه حبها لجيسون ـ حتى ولو كان قتلا • وجودية سارتر من وجهة اخرى فلسفة عملية نابتة القوام • ويزداد الفرق وضوحا فى موضوع « النضج » فالالتزام عند سارتر هو أن تصبح رجلا أى ناضجا وهو ما يعادل الحياة • وعند آنوى القبول هو النضج ، هو أن تصبح رجلا وهو ما يعادل الموت •

وعندما تواجـــه ميديا بنضـــج جيســون الذى يشـــير لعلاقتهما كما لو كانت بين أخوين فانها تحـــارب بشـــدة أكثر من اية بطلة من بطلات أنوى لتحتفظ بالطهارة الســامية لموقفهـا الرومانتيكى • أن وقائع الجنة التى تركت للتعفن فوق الرمال ازالت الوهم من نفس أنتيجون اما ميديا فهى تستطيع ان تسمو فوق مجرد الوقائع • فعندما تلاحظ الممرضة أن زفاف جيسون الجديد ليس بمأساة كبيرة اذ انه هو وميديا فضلا لفترة غير قصيرة أن يناما منفصلين تصيح فيها ميديا « انك تعرفين اكثر مما ينبغى •• اذهبى الى كنسك ومسحك مع من على شاكلتك » •

وهكذا تقف ميديا فى أقصى شدتها وقفة غاية فى الصلف من أجل المثالية (ذات الشكل المعين) فى الوقت الذى يبرر فيه جيسون ، شأنه شأن كل مرتد ، تبريرا بديعا موقفه من أجل التنازل والتسوية • خلال شـكوك أنتيجون وندم كريون تؤكد مسرحية « انتيجون » المظاهر السلبية للجانبين : انها اشد مسرحيات أنوى عدمية • أما « ميديا » وهى تؤكد النواحى الايجابية فهى أشدها حدة وأجودها • والمفروض انها غير ذائعة الانتشار لكونها ذات فصل واحد •

أن «ميديا»فى بلوغها بموضوع النقائض الى ذروته كانت لأنوى مثل « صراع الملائكة » لجيرودو غير انها لم تكن « كصراع الملائكة » آخر مسرحية له ، فقد كان عليه أن يواصل السير مع جيسون الى الحب « الناضج » وكان أن جاءت مسرحيته التالية « أرديل »(١٩٤٨) وهى نتيجة خشنة • الحب الآن أبعد ما يكون عن الساحرية تفسره أقسى عبارات السخرية : شخص ما يحب شخصا آخر ــ لأنه كما تدفع المسرحية يجد ظلا لنفسه فى المحبوب • فالعلاقة اذن ليست عطاء من الذات كما تفسر عادة بل أخذا من الذات • وعندما يتغير المحبوب قليلا يستعصى على المحب أن يرى ظل ذاته • ولذلك يمضى فى طريقه ومن هنا السر فى تحطيم كثير من العلاقات • نتيجة منطقية لهـذا أن أسعد عاشـقين واخلصـهما فى « أرديل » هما أحدبان • فالصورة لهما محددة فى تفصيل اكثر منها لغيرهما : والمرايا البديلة بالطبع من العسير مجيئها • يقول أنوى : فى هذا القدر من الحب الكفاية، وهذا القول أحرى به أن يكون شعور الجمهور فبالرغم من أن « ارديل » تحوى بعض مشاهد تعج بالضحك المرح الا انها خليط يدعو الى الاشمئزاز غير المحدود •

لقد اطلق أنوى على مسرحياته حتى هذه المرحلة اما « مسرحيات وردية » أو « مسرحيات سـوداء » أمـا « أرديل » فكـانت أولى سلسلة أسـميت عند نشرها « مسرحيات ذات صرير » • ولقد أسـمى مجموعتين متأخـرتين « مسرحيات وضـاءة » « ومسرحيات موشـحة » • هـذه الأختام الثلاثة : ذات الصرير والوضاءة والموشحة تعريف طيب لمحدودية مسرحيات أنوى منذ ميديا • فهى تتأرجح بين السخرية المرة والحذق الفارغ والمشـهد الخلاب•ان الموضوعات القديمة تعاود الظهور ولكنها فارغة لا تحس ، فى مسرحية « كولومب » (١٩٥٠) تتحول البطلة الشابة البريئة الى امرأة دوارة قاسية دون أن تلحظ ذلك • وفى مسرحية «التجربة» (١٩٥١) يتلذذ بعض الأسـتقراطين السـاخرين بتحطيم علاقة

غرامية بادية السعادة باختلاق سلسلة من الأكاذيب • وفى مسرحية « القبرة » (١٩٥٢) تستسلم جان دارك مثلها مثل أنتيجون ، وتظل كذلك الى ان يحدثها واريك عن السعادة وعن الحياة الناضجة فتصمم على الموت • غير أن المسرحية تبدو مهيأة للمؤثرات المسرحية وللمشاهد الاخاذة (اما عن موضوع القبرة فمسرحية برنارد شوهى الأقرب للقبرة اذ تسحب اعترافها عندما تعلم بأنها سوف تودع القفص) • نفس النقد يوجه الى مسرحية بريخت (١٩٥٩) التى كثيرا ما يمتدحها النقاد ولكنها بالغة السطحية وهى دراسة لهنرى الثانى وتوماس بيكيت ذات أبهة تاريخية اكثر منها مأساة •

فى مسرحية«سدوم وعمورا»لجيرودو تصف احدى الشخصيات شخصية اخرى بأنها تتكلم « لغة جميلة ليس فيها الفاظ معنـوية وليس فيها صفات » • ويصدق هذا القول على جيرودو ذاته وعلى أنوى فكلاهما يقلب الافكار قدر المستطاع الى صور ملموسة • هذا ـ الى جانب الحس المسرحي الدقيق ـ أنقذ مسرحيات أنوى الحديثة من ان تكون مجرد مسرحيات وسط ولكنه لم ينقذها من ان تكون حسب مقاييسه مخيبة للامل •

جان بول سـارتر

١٩٠٥ ــ ٠٠٠

بعد شـكوك جيرودو وأنوى يقين سـارتر ٠٠٠ مسرحيته الأولى « الذباب » (١٩٤٣) تظهر بصفة خاصة رجلا فى وضع من العزلة اللبرالية الغامضة يتحول عنه بالنمو التدريجى الى وضع من الالتزام ــ من اللافعل الى الفعل ــ وهو المثل الأعلى الوجودى ٠ عندما يصل اوريست الى آرجوس أول مرة مع معلمه لايستوقف نظره شقاء الناس وانما يستنفد نشاطه فى مناقشة دقة تفاصيل الأعمدة الدورية ٠ على أن المسرحية ما أن تصل الى نهأيتها حتى يكون قد قتل كلتمنسترا وايجستوس وأهم من ذلك انه أصر على تحمل المسئولية الشخصية الكاملة لفعله ٠ وبعمله هذا ينقذ أهل آرجوس من شعورهم الجماعي بالذنب لموت أجاممنون ، وهى حالة أدت الى عجزهم التام ولكن الحاكمين الزمنيين والدينيين ايجستون وزيوس وجدا ان من المصلحة بقاءهم عليها ٠

هذه المسرحية يمكن ان تكون مرجعا سهلا عن وجودية سارتر ٠ مذهب سارتر الرئيسى هو أن « الوجود يسبق الماهية » ومعنى ذلك ان ليس هناك شيء اسمه « الطبيعة البشرية » ليس هناك شـكل أفلاطونى للبشر يقاس كل فرد بالنسبة اليه ٠ بل أن كل انسـان لوح ابيض يحدد عليه بفعاله كيانه الذاتى ٠ وعلى ذلك فأوريست فى بداية « الذباب » لم يكن له وجود كشخص ٠ فهو لم يفعل شيئا ولم يلتزم بشيء ولم ينتم لجهة ما ٠ وهو دائم الاشارة لنفسه

فى هذه المرحلة كمخلوق خفيف طاف مجرد من الجسد • الفعل المحدد الذى فعله وهو القتل هو الذى يعطيه الوزن ويحوله الى انسان • وهذا فى حد ذاته يقتضي أن لا يتنصل اذ ذاك من فعله • غير ان زيوس وهو مايزال يؤمل أن يظل الوضع الراهن دون تغيير وأن يظل أهل آرجوس خاضعين له يناشده فى أن يندم ولكن أوريست يعرف قوة الانسان الحر حتى ضد الآلهة • لقد أدى فعلته عن ارادة رغم أن أداءها كان بالغ الألم • وهو على استعداد لان يكررها اذا اقتضى الأمر • ينهزم زيوس ومن ثم تلتف أسراب الذباب التى كانت تزهق آرجوس تلتف حول اوريست وكما فعل زمار هاملين يذهب بها بعيدا عن المدينة •

ان الذى يجعل « الذباب » مسرحية جيدة ليس هو — بالطبع — مضمونها الايديولوجى • فميزتها هى أن القصة الكلاسيكية توافق المعنى الذى وضعه سارتر موافقة دقيقة وكأنما هو الذى ابتدعها فضلا عن أن تفصيلات الموضوع نجحت فى وضعها الدرامى نجاحا تاما • فوباء الذباب مثلا الى جانب كونه صورة فعالة لربات الثأر (وهى فكرة مأخوذة فى الغالب عن جيرودو الذى يقارن فى مسرحيته « الكترا » اليومنديز بالذباب) رمز مناسب للذنب المتفشى فى آرجوس • ثم ان أوريست يريد أن يتأكد قبل اتخاذ خطوته القاضية بأنه ليس هناك حل أقل عنفا من هذا الحل • وهذا مايحدث فى فصل رائع تحاول الكترا فيه أن تكسب فيه أهل آرجوس مرة أخرى الى الحياة وذلك بظهورها فى الاحتفال السنوى الكبير بالندم فى رداء أبيض خلاب ترقص به وسط الجماهير • وتكاد تحقق النجاح حتى أن زيوس لايجد بدا من أن يأتى بمعجزة صغيرة ليعيد الجماهير الى الصف مرة أخرى • (أن سارتر فى هذه المسرحية يمنح الرب فرصة الوجود ولكنه يؤكد ضآلة شأنه بالنسبة الى ارادة الانسان الحر) •

مسرحيته التالية « الباب المغلق أو لامفر » (١٩٤٤) يمكن أن تكون صورة مقنعة للحياة بعد الموت ولكن لا صلة لها بالحياة قبله • ثلاثة أشخاص حديثو العهد بالموت يضمهم القبر الى أبد الآبدين : للخلود • اينس أولى الثلاثة تعشق بنات جنسها ولذلك فهي تشتهي استل ، واستل ثانية الثلاثة مجنونة بحب جنسى عارم للرجال ولذلك فهي غارقة في هوى جارسين الذكر الوحيد فى الثلاثة • أما جارسين فهواه الوحيد هو أن يقتنع بأنه لم يمت جبانا وأن الطريقة التى مات بها لاتصمه بالجبن • ولما كانت استل على استعداد لأن تقول له ما يشتهى من اجل ماتشتهى فليس امامه الا ايس • وهكذا تتم الدائرة الخبيثة للعلاقات الشخصية • ينتهى جارسين الى اليقين بأن « الجحيم هو الناس الآخرون » هذا القول هو الذى ترتكز عليه شهرة المسرحية كعمل جدى • على أنه ليس من اليســير اعتبار هذا الثلاثى الجهنمى نموذجا منصــفا « للناس الآخرين » فتأليفه بلا شك يقتضى مهارة فائقة • وحتى اذا ضربنا صفحا عن التوليفة العجيبة التى تجعل حياتهم تتشــابك ذلك التشابك العاطفى الفذ فأن حياتهم المنفصــلة على الأرض تتأجج بوهيج سفك الدم وقتل الذات والشذوذ الجنسى السادى • الحقيقة أن المضمون المعنوى لمسرحية « الباب المغلق او لامفر » غير ذى شأن• انما هى فكرة منيرة (جران جينيول) أمكن تنفيذها ببراعة فالمحقق أن سارتر يعتصر آخر قطرة سم حية من ثالوثه الجهنمى • والبديع فى الجحيم كمكان الأحداث أن احدا لايستطيع ان يخرج منه •

مسرحيات سارتر التى جاءت بعد ذلك لم تنجح فى بلوغ مستوى « الذباب » شأنها شأن « لا مفر » فمسرحية « المومس الحفية» (١٩٤٤) مليئة بالاثارة وموضــوعها هو الاحترام الزائف • فعاهرة لويزيانا تقاوم الضغط الذى يفرض عليها حتى تؤدى الشهادة الزور ضد زنجى ولكنها لاتجد مناصا من الاستسلام ازاء ما قيل لها من أن الوطن ــ العم سام ــ فى حاجة الى خدمات الفتى الأبيض

الاميركى النفى الذى ارتكب الجريمة ، كما أن مقاومتها تضعف عندما تتصور أم الفتى وهى تذرف الدمع النخين وحدها فى بيتها الكبير • وبنفس الكيفية لايجد زنجى برىء فى نفسه القدرة على أن يطلق النار دفاعا عن نفسه ضد رجل أبيض مجنون يشنق الزنوج دون محاكمة بسبب الاحترام الكامن فى اعماق نفسه نحو لون بشرته الأبيض • ضرب من السرف فى المبالغة لم يحسن الى المسرحية • على أن السبب فى هذا الانطباع ليس راجعا الى أن سارتر حرف فى موقف الجنوبيين البيض وانما لأنه بتقديمه هذه الحبكة الهشة أغرق معناه فى الأنارة الدرامية •

« رجال بلا ظلال » (١٩٤٦) مسرحية بشعة ، لبشاعتها ما يبررها فهى عن العاملين فى المقاومة الذين تعذبهم حكومة بيتان من أجل الاخباريات • وهى تتضمن ، كمثيلاتها من مسرحيات المقاومة لكامى ، الموت البطىء للشخصية وللحب كما انها ترغم ابطالها المهشمين على التضحية القصوى وذلك بأن يختاروا عدم الموت وان يعودوا مترنحين للمعركة المريرة فى الخارج • مثل هذا الموضوع العنيف يتضمن عنصره الدرامى المحدود نوعا • الا ان مسرحية سارتر التالية « جريمة عاطفية » أو « الايدى القذرة » (١٩٤٨) يبدو اهتمامها الدرامى وكأنما لصق على السطح كقشرة سكرية • العنصر الكوميدى فيها موفق توفيقا ميكانيكيا ، وهزة المشاعر تعتمد على أقدم الحيل الميلودرامية : على الأقل أربع مرات تدخل شخصية صدفة فى لحظة حرجة • وفى القصة التى تأخذ شكل اجمال لفصل سابق نشهد محاكمة أحد العاملين فى المقاومة• صدرت اليه الأوامر بأن ينفذ اغتيالا سياسيا ولكنه عجز عن تحقيق المهمة الى أن ضبط ضحيته وهو يقبل امرأته • هل كان القتل جريمة عاطفية أم جريمة سياسية أخفيت ببراعة تحت ستار العاطفة ؟ لقد اقنع الشاب نفسه وهو فى السجن بأنها الأخيرة • ومثل هذا الفعل فى عرف الوجودية يعرفه بأنه الشخص الذى

يريد أن يكونه • على أنه عندما يروى قصته لزميل له من العاملين فى المقاومة كلف بالتحقيق معه والتقرير هل يستخدم الشساب ثانية أو يقتل حرصا على أمن الجماعة ـ عندما يرويها يتبين بوضوح انه رجل ضعيف لا أمل فيه وأنه أنما اطلق الرصاصة عفو الساعة• ثم تحدث المفاجأة الساخرة عندما يعلن قاضيه أنه لا حاجة لقتله فلقد حدث تغيير فى السياسة : وأن الضحية الآن موضع تبجيل كشهيد • وأن من الممكن استخدام قاتله ثانية فى أعمال المقاومة على شريطة أن يغير اسمه ويقفل فمه • الا ان جان يرفض هذا ومن ثم يصبح أخيرا فى عرف سارتر ـ رجلا فاذا انكر فعلته فكأنما ينكر نفسه ولذلك يفضل الموت •

جميع هذه المسرحيات كتبها سارتر خلال خمس سنوات ، على أنه خلال السنوات العشر التالية لم ينتج غير مسرحيتين لم يكن من حظهما النجاح • أولاهما « الشيطان والله » (١٩٥١) وهى مسرحية عظيمة مفككة يغمرها التفلسف • انها تظهر شخصية جيتس وهو نبيل افاق يعيش فى القرن السادس عشر • وهب نفسه أولا للشر ثم بعد ذلك ـ على أثر رهان ـ للخير ولكنه لم يوفق فى كليهما • النجاح الذى حققه لا يبدأ الا عندما يصبح متأهبا كأوريست لارتكاب اعمال آثمة من أجل غاية نبيلة • فالعمل الحيوى عند الوجودى هو العملى • أما المسرحية الثانية وهى « نكراسوف » (١٩٥٦) فقد جاءت بعد سابقتها بخمس سنوات وهى هزلية ساخرة على مستوى الطلبة عن السياسة الغربية والصحافة •

الذى يبدو أن سجل أعمال سارتر ككاتب مسرحى قد انتهى ، وبالرجوع الى الوراء والنظر الى ما حققه لا نجده شيئا عالى القدر • مسرحية أولى اندمج فيها الشكل والمضمون اندماجا كاملا لتحقيق غاية واضحة المعالم ولكنها محدودة نسبيا ثم اعقبتها ست مسرحيات اخرى تتراوح بين الميلودرام والعطل من الدرام وقد انفصل فيها المعنى عن الدراما فى كثير من الأحيان انفصالا غليظا • ثم ان المرء

عندما يعيد قراءة هذه المسرحيـــات يتبدى له اغراق متكرر فى الدمويات • وصف موت كلتمنسرا وشنق الزنجى بغير محاكمة والذئاب تنهش شقيق جيتس ••• بشـــاعة ربما كان من الممكن الاستغناء عنها • كثير مما فى مسرحية « رجال بغير ظلال » يضيع فى شرح تفاصيل التعذيب فى الغرفة السفلى وذلك من الأصوات الشاردة التى تنطلق • ثم أن استيل تقتل رضـــيعها فى مسرحية « لامفر » وذلك بربطه فى حجر ضخم والقائه من شرفة فندق فى بحيرة • اننا نعرف هلع سارتر من التعذيب وذلك من كتاباته عن الجزائر ولكن يصعب فى الفن أحيانا التمييز بين هلع الكاتب وافتتانه• الذى لا شك فيه ان فى مسرحياته لحظات عديدة تصدم فيها الجماهير أحيانا لغير ما داع أو تهتز منها المشاعر فى السرطربا ــ وكلاهما ليس بالأثر المرغوب فيه •

على أنه فى عام ١٩٥٩ انجز سارتر سابق وعده وذلك فى مسرحيته « سجناء التونا » وهى مسرحية ضخمة تكاد تكون قوطية تنطوى على تعقيد شديد التشابك من الاثم والتمالك • هذا الاثم يجد الفكاك والتعبير فى هذيان فرانتس جرلاش وهو ضابط فى الجيش الألمانى أثناء الحرب ، حبس نفسه منذ عام ١٩٤٦ فى الحجرة العليـــا فى بيت العـــائلة • وهنـــاك فى هذا المكان العالى تحوطه زجاجات الشمبانيا الفارغة وأصداف المحار يسجل على شريط دفاعا عن القرن العشرين واتهاما له أمام محلفين متخيلين عابسى الوجوه فى القرن الثلاثين •

ثم يتحدد الاثم عندما يتكلم فرانتس مبينا الاسباب الزائفة العديدة التى جعلته يحبس نفسه حبسا اختياريا عن العالم الى أن يعترف فى النهاية بانه خلال الحرب عذب الأسرى • وبعد اعترافه هذا يريد من أبيه أن يعترف بنصيبه فى المسئولية • الأب واسمه جرلاش ملك صناعة السفن فى المانيا وأسقف بريى الصناعية • عمل مع هتلر ثم مع الحلفاء ثم مع أدناور وهو الآن فى قمة الرخاء •

ان جرلاش مسئول عن فعال فرانتس لأنه رباه على التعلق بمبادىء المادية التى لا ترحم وفى نفس الوقت كان يخلصه دوما من المشاكل التى يقع فيها • حتى اذا ما اعترف الأب والابن كلاهما بمسئوليته نحو الآخر أزهقا روحيهما معا • ثم تصعد لينى شقيقة فرانتس المطلة وتحتل مكان أخيها فى الحجرة العلوية ومن ثم تتسع شبكة المسئولية وتنتشر خارجا الى أن تشمل جميع المانيا ثم تدخل فيها فرنسا والجزائر وغيرهما حيث تطابق الحال • وأغلب الظن انه ليس من باب الصدفة أن يكون اسم الشخصية المركزية فرانتس دون الاسماء الالمانية جميعا (وفرانتس يكاد يكون نفس الاسم الفرنسى لفرنسا وهو فرانس) •

هذه الشـــبكة المتداخلة من الاثم معقودة فى حبكة عاطفيـة متشابكة لا تقل فى عنصر الميلودرام عن مسرحية « لا مفر » ولكنها فى هذه المرة تناسب الموضوع • فالدراما الجنسية العنيفة التى تتضمن الفسق بالمحارم تتمشى مع نقيح الاثم المكبوت فضلا عن أن مجرد قوة العداء بين الشخصيات تنجح فى نفخ الحياة فى الأقوال الحكيمة والمتناقضات العقلانية الجافة التى تعبر عن نفسها خلالها • ان سارتر يعتمد على شخصياته لاحداث العاطفة اللازمة • والممثلون الجيدون فى مثل هذه المواقف المتفجرة يستطيعون تقديم العاطفة • اما لغته فلم تكن عاطفية قط • فهو نقيض للملك كلوديوس • افكاره تحلق فى السماء اما كلماته فباقيه فى الأرض •

ان فكر سارتر ومهارته الدرامية فى مسرحياته السابقة كانتا فيما يظهر تسيران جنبا لجنب لحظة أو اثنتين ليس غير قبل بدئه الكتابة • أما فى مسرحية « سجناء التونا » فقد سارتا معا فى مرحلة سابقة ومبهمة فى عملية الخلق ولأول مرة تبدو الفكرة ذاتها معذبة تتلوى مع الدراما •

ت . س . اليوت

١٨٨٨ ـ ...

مجتمعنا فى نظر اليوت مستكن فى حالة من التراخى والسبات المعمر . حالة تشبه الموت . **الا أن الشتاء لا بد مفسح المجال** للربيع ولسوف تنطلق الجذور المائتة خضراء من جديد . والعودة الى الحياة ليست بالعملية الهينة فهى كنازلة الجليد عندما يتحلل ويأخذ فى الذوبان ، مؤلمة . « ابريل أقسى الشهور » هذه الصورة والكثير من امثالها أصبحت مألوفة أول الأمر فى شعر اليوت ثم استمرت خلال مسرحياته .

خمسة عشر عاما قضاها اليوت ينشر المقالات فى نقد المسرحية الشعرية وعن الكتاب المسرحيين اليعاقبة بالذات وذلك قبل ان يشرع فى كتابة مسرحية كاملة . فلما عهد اليه فى عام ١٩٣٥ أن يكتب مسرحية أو عرضا تاريخيا يعرض فى الكاتدرائية اثناء الاحتفالات بمهرجان كانتربيرى كانت النتيجة البديعة الموفقة مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » .

وهى قصة توماس بيكيت وأهل كانتربيرى كليهما . فالرجل ومجتمعه كنسيج هما سداه ولحمته . ان خشية توماس من اشد الذنوب ختلا وقدرة على التسلل الى النفس وهو الكبرياء ـ خشيته تلك هى التى تجعله يرفض ميتة الشهداء . غير انه لا يجد مناصا من قبول مصيره المجيد المقدور «مذهبا ارادته فى ارادة الله» عندما

يتبدى له مدى حاجة المواطنين فى كانتربرى الى ما سوف تمنحهم وقفته واستشهاده من قوة وعزم وشدة بأس ٠

وتمضى السنون السبع التى قضوها فى غيبته فى حالة من الموات الروحى ٠ فهم انفسهم كجل شخصيات اليوت الصـــادقة يقـاومون هذه العودة الى الحيـــاة التى وعدهم بكيت اياها : « هذا الربيع المر » ٠ لقد وجدوا ملاذا فى اللذائذ الصغيرة لحياة كل يوم تلك اللذائذ التى يفرط اليوت مثله مثل انوى فى ذكرها والتحدث عنها بحرارة ٠ وانهم ليفضلون الخنوع عن وقفة التحدى أو المخاطر٠ على أن المسرحية ما تكاد تقترب من نهايتها حتى يهبوا الى موقف من المسئولية والمبالاة بشئون الدنيا ٠

خطيئة الخليقة ، وزرها واقع فوق رءوسنا ٠

نقر بذلك ٠

دما الشهداء وآلام القديسين ، وزرها واقع فوق رءوسنا ٠

وهــكذا ســـــارت جوقة كانتربرى لاليوت على خطى جوقة ايسكلوس فى اجاممنون وهى التى تحولت أثناء المسرحية من تردد العزلة ومخاوفها الى المعارضة المكشوفة لايجستوس ٠ أن اليقظة التى تنبع معظم التراجيديا العظيمة كانت من نصيبها ٠

لعل أهم ما يميز « جريمة قتل فى الكاتدرائية » هو نقاوتها٠ فهى متماسكة بفضل موضوعها وليس بفضل حبكتها التى لاتكاد تجد لها وجودا ٠ الموضوع يتناول وساوس توماس واستشهاده ثم قومة اهل كانتربرى ٠ والمسرحية لاتخطو جانبا من اجل المؤثرات الدرامية أو الترويح الخفيف وانما تسير فى خطها سيرا حثيثا لا هوادة فيه لتنمية هذين الموضوعين التوءمين ٠ الثلمة الوحيدة فى هذا النقاء هى خطب التبرير الذاتى التى يلقيها الفرسان السفاكور قرب نهاية المسرحية وما نحسب اليوت صائبا فى ابراز حججهم

هذا الابراز فهى ليست سوى التسويغات الروتينية للحكم الفردى ومن ثم تهوى بالمسرحية مؤقتا الى السخرية ٠

لقد حقق اليوت في مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرانية» كل ماطالب به هو ذاته فى المسرحية الشعرية ، حققه تحقيقا رائعا٠ وأهم هذه المطالب هو أن يكون الشعر منظما دقيقا للمزاج وهنا ينجح اليوت نجاحا تاما (انظر صفحتى ٦٦ و ٦٧) فالشعر هو قوام الحياة للمسرحية : الأفكار المجردة فى الغالب ينفخ فيها اليوت بصوره المادية وأخيلته الحية حياة درامية ٠ ولعل اعظم شهادة يمكن أن نزجيها الى الدراما الشعرية هى أن نقول كما نستطيع أن نقول عن « جريمة قتل فى الكاتدرائية » أنها بالغة القوة الدرامية فضلا عن أنه لا يمكن تصورها نثرا ٠

ومع ذلك فان اليوت ذاته اعتبر المسرحية « طريقا مسدودا» وسنده فى ذلك انها اولا كانت مسرحية لمهرجان دينى وثانيا وهو الأهم يقينه بأن المسرحية ذات الدلالة ينبغى أن تكون احداثها عصرية ــ وهو تضييق مغلوط جاء فى اعقاب الطبعية ٠ وهكذا قام اليوت فى مسرحياته اللاحقة بتنمية أضعف جزء فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » وهو جعل الفرسان عصريين مسقطا قوتها العظمى وهى صور الشعر الوضاءة ٠ ولو انه استعاض عن ذلك باستخدام شعره كوسيط لمسرحيات ذات موضوعات عصرية ولكن فى اماكن نائية (سواء فى الزمان أو المكان) لكانت « جريمة قتل فى الكاتدرائية » فاتحة عهد جديد من الدراما الشعرية ٠ ولربما كان عليه أن يستغنى عن النمط الاغريقى للجوقة وهو على أية حال ليس شيئا لازما للدراما الشعرية ثم انه استبعده شيئا فشيئا من مسرحياته العصرية المحلية ٠

مسرحية « اجتماع العائلة » كانت اذن الخطوة الاولى فى الاتجاه الخاطىء ٠ وهى فى اساسها العام ترتكز على قصة أوريست

ووجه الشبه الأكبر بينهما هو أن هارى مونشنيزى يشترك مع نموذجه الأصلى الكلاسيكى فى انهما يحظيان باهتمام اليومنيدس (ربات الثأر) • فهى تطارده لأنه يظن أنه دفع بزوجته من فوق ظهر سفينته الى البحر • يعود الى بيته فى الريف الانجليزى ، آملا أن يجد السلام هناك — دون جدوى •• الى أن توانيه السجاعة لمواجهه ربات الثأر — متقبلا اليأس ووزر الخطيئة متخطيا اياهما نحو الاكتمال الذاتى • والذى يمنحه القوة لعمل ذلك هو اكتشافه بأن أباه كانت لديه افكار اجرامية لقتل امه وهو لم يزل جنينا فى رحمها • اى أنه يجد الخطيئة أصيلة فيه وليست محض اكتساب • ادراكه هذا بأنه ليس وحيدا وليس فذا وان احساسه بالذنب ليس اذن مجرد مرض فيه وانما هو جزء من الحياة — هذا الادراك شبيه بكشف توماس الذى منحه العزم والقوة بأن اهل كانتربيرى يلتمسون منه المدد • ثم أصبح توماس شهيدا وهارى يغادر بيته من جديد ليصبح مبشرا •

فالمسرحية اذا قيست بأعلى المعايير تعد غير ناجحة • التشابك فيها لا حصر له من اشارات رمزية غليظة من هنا وهناك • وهذه هى النتيجة المحتومة لمحاولة الكتابة بواسطة الصور الشعرية والتشابيه وسط اطار طبعى • وفى احدى النقط يذكر دكتور واربيرتون عرضا أن احد مرضاه قاتل مصاب بالسرطان • فعند ذلك يستنبط هارى من هذا تشبيها يتضح للجمهور دون الشخصيات الأخرى بين السرطان وشعوره القارض بالذنب • وفى النهاية يقول الدكتور :

فلندع هذه الأمور جانبا • كيف تناولنا موضوع السرطان ؟ الحقيقة أنى لست أدرى •

وهكذا بسبب الاطار الطبعى يضطر اليوت الى مثل هذا الاعتذار •

ولعل بعض ما دفع اليوت الى ضغط مسرحيته الشعرية فى القالب العصرى هو رغبته فى الوصول الى جمهور اكبر عن طريق العمل فى نطاق المسرح التجارى ومقتضياته ولكنه حاول أيضا أن يستخدم هذا الاطار لتحقيق اغراضه • الحقيقة أن اكثر الرموز قبولا فى مسرحية « اجتماع العائلة » هو فى ذات التناقض بين دلالة المسرحية وشكلها السطحى • فكما أن تعلق مواطنى كانتربيرى بلذائذ الحياة اليومية الصغيرة حال بينهم وبين الانخراط في حياة جديدة ، كذلك تحول الزخارف السطحية للحياة البورجوازية وهى زاد الكوميديا المحلية بين شخصيات اليوت الجديدة وبين الرؤية فيما تحت السطح الى اعماق الحقيقة • وان استخدامه لهذا التناقض يحقق أحيانا تأثيرا دراميا طيبا فعندما تبدو الكارثة وشيكة الوقوع تنصرف أيفى عمة هارى وهى تقول :

الواجب علينا أن نواصل أمورنا وكأن لم يحدث شيء ، ولتقدم الكعكة والهدايا •••

وعند نهاية المسرحية يعبر شارل عن هذا التناقض ، وشارل هذا عجوز أزعجته مفاجأة الامور المتكشفة فيقول :

لقد شعرت تماما بالأمان

أما الآن فلا أشعر بشيء من ذلك

وكأنما الأرض ستنشق

من أمامى وأنا أجتاز بال مال

فالصدمة الملموسة الناشئة من عبارتى « الكعكة والهدايا » ثم « بال مال » هى استخدام رائع للتناقض بين اصطلاح اليوت ومادته • غير أن الاصطلاح فى مرات اخرى يفلت منه ففى مكان ما فى المسرحية تقول احدى الشخصيات :

كان ينبغي أن اكون عند ليدى بمباس أعاونها فى اعـداد الشاى الاميركى لقسيس الابرشية ٠

المقصودمن هذاهو الايحاء بتفاهةحياة المرأة للأير أن الذى يحدث هو أن الجمهور لدى سماع العبارة يضج بالضحك للأسباب التى تهيىء النجاح لكوميديا الصالون ـ الاسم المضحك قسيس الأبرشية ثم مجرد فكرة الاميركى ثم الاميركى الذى يشرب الشاى٠ ينتقض ذلك كثيرا من مسرحية اليوت ٠ وهناك عديد من مثل هذه العبارة متناثر خلال المسرحية هابط بالدراما من الأجواء التى تحلق فيها ٠ ان الذى يفعله الصالون فى أسوأ مظاهره لمسرحية « اجتماع العائلة » هو الذى يفعله الفرسان « لجريمة قتل فى الكاتدرائية » ٠ لن يحتاج اليوت الى عصافير فى الجنة وكان ينبغى أيضا أن يستغنى عنها فى المسرح ٠

مسرحية « حفلة الكوكتيل » (١٩٤٩) تذهب بالاتجاه الى مسافة أبعد ٠ الغموض فيها أقل مما فى « اجتماع العائلة » كما أن الشعر أيضا أقل ٠ مجموعة من ثلاثة أشخاص يشار اليهم باسم الأوصياء ، يشغلون أنفسهم بالصلاح الروحى لزوجين ، الزوج ادوارد تشمبرلين والزوجة لافينيا ، وأيضا لفتاة فى العشرينيات من عمرها اسمها سيليا كوبلستون ٠ يتصرف أحد الأوصياء الثلاثة كما لو كان طبيبا نفسانيا أو كقسيس كاثوليكى يتلقى الاعتراف أو كشىء بين الاثنين وبهذه الصفة الأخيرة ينجح عند نهاية المسرحية فى أن يجعلهم يواجهون أنفسهم مواجهة أمينة ومن ثم يتجه كل منهم نحو تحقيق اكتماله الذاتى ٠ فى حالة الزوجين يتضمن ذلك عملهما معا لاصلاح أمر زواجهما ثم لتقديم حفلات كوكتيل أحسن ٠ أما سيليا فهى حالة خاصة ٠ انها تشبه هارى مونشنيزى ٠ الشعور بالذنب يعذبها عذابا أليما ، الأمر الذى يعيبها لأنها نشأت فى جو التحرر العصرى الذى يكرهه اليوت كراهية شديدة ففيه :

أى خطأ هو من وجهة نظرنا يرجع

اما الى الشكل غير المقبول او لأنه نفسانى ٠

فشعورها بالذنب اذن يبدو كمرض شخصي ٠ غير انها مثل هاري ما أن تقتنع بأنه عالمى (أصالة الذنب مرة اخرى) حتى تحس بالحرية فتخرج من أسار ذاتها وتشرع فى النضال ومكافحته فى العالم ٠ وهى ايضا تولى وجهها نحو العالم البعيد فتصبح مبشرة وتلقى ميتة مؤلمة ٠ ميزتها الخاصة عند اليوت تعدل قدرتها على النظر فيما تحت السطح العادى لحياة حفلة الكوكتيل ٠ مرضها الظاهر هو أن عندها بصيرة ٠ أمامها طريقان : اما أن تنسى هذه البصيرة فتشفى وتعود الى الحياة المألوفة ٠ واما أن تتعمق فى تتبع بصيرتها الى طريق القديسين ٠ تختار الطريق الأشق ٠

هذا هو نفس التناقض الموجود فى مسرحية « اجتماع العائلة » عندما تنشق الأرض فى بال مال ، غير أن هناك فارقا ٠ فى المسرحية السابقة تمييز حاد ربما كان غير مسيحى بين اولئك الذين فهموا والذين لم يفهموا ٠ فالسابقون هم الوحيدون الجديرون بالتكامل الذاتى أما الآخرون فقد استبعدوا استبعادا ٠ جون شقيق هارى كان انسانا خاملا لا يصلح لغير ادارة الأملاك ٠ كان هناك فى الحقيقة صفوة منفصلة يمكن مقارنتها بصفوة أنوى ٠ من هذه الصفوة سيليا فى مسرحية حفلة الكوكتيل مثلها مثل هارى ٠ أما الآخرون فلم يستبعدوا كما حدث من قبل ٠ يبدو أن اليوت قد تسامح فقبل التكامل الذاتى على مستوى أقل فالنفسانى متلقى الاعتراف يقول للافينيا تشيمبرلين التى تشعر بالقلق قبل حفلة الكوكتيل :

أنه عبء عليك لابد منه ٠ وأما عن الحفلة فأنا واثق بأنها سوف تنجح نجاحا عظيما ٠

بل انه ليرفض حتى أن يفاضل بين هذين الضربين من التكامل الذاتى : « كلاهما لازمان »

وهكذا فان المعنى الذى يقدمه اليوت ينمنى فى هذه المسرحية مع الخطوة الأبعد التى اتخذها فى محيط مصطلح الصالون • وليس بمستطاع القول عما اذا كانت أفكاره قد تغيرت وأن المصطلح مناسب جدا للتعبير عن هذا التغيير أم ان المصطلح بشكل جهنمى قد أطبق عليه وغمره • مهما يكن من امر فهى عملية مسلية لمن يراقبها • الا أن الدرجة الاضافية من الطبعية أتت فى أعقابها بعقبة خاصة لم تكن فى الحسبان • فاليوت يحب ان يحيط شخصياته المركزية بناصحين أمناء • فى مسرحية « جريمة قتل فى الكاتدرائية » يأخذون شكل:الكهان وأضدادهم الغاوون • وفى مسرحية « اجتماع العائلة » كانت أجاثا شخصية شديدة الجد رقيقة الغموض ما تزال على حافة الخوارق • أما الاوصياء فى « حفلة الكوكتيل » فهم أرضيون فى صميمهم يخلطون الشراب ويطهون العجة ويرقعون النكات الرنانة ودائما فى اعلى مزاج • فلا مناص اذن من ان تصطبغ جهودهم وهم ينشطون للعمل على خلاص اصدقائهم لا مناص من اصطباغها بجو من حفلات الشاى التبشيرية• عندما يتجحون فى توطين تشمبرلين وزوجه يعلنون بأنهم سوف يقومون بزيارة اسرة جاننج • وخزة الشفقة من أجل اسرة جاننج تنعكس الى الوراء على المسرحية كلها •

كل مسرحيات اليوت تظهر أفرادا مقبلين على حالة من الأمانة وسائرين نحو « التكامل الذاتى » على الجانب الآخر من اليأس ، وهى عبارة استخدمها اليوت كما استخدمها أنوى قبل سارتر • هذا التقدم بالنسبة الى بعض شخصياته تجربة دنيوية محض وبالنسبة الى بعضها الآخر يرتفع بالاشارات المسيحية الى مستوى الكفارة والفداء • المسرحيتان الأخيرتان اللتان كتبهما اصداء خافتة لهذا الموضوع الا أن الصفوة هنا ، القديسين المرتقبين لا وجود

بهم . لقد دفعت الشخصيات البورجوازية والعرف المحلى ـ دفعا بهم خارجا . فى مسرحية « الكاتب الخصوصى » (١٩٣٥) ينتقل كولبى الشاب من حياته كرجل اعمال الى فنان ـ وأن لم تزد على مجرد عازف أرغن من الدرجة الثانية ـ عندما يكتشف أن أباه ايضا كان موسيقيا غير ناجح . نفس نموذج هارى مونشنيزى وانما على مقاس أدنى . حتى الاشارات المسيحية ما تزال هناك وان خفتت . تعلق شخصية بأن كولبى هو نوع الشاب الذى يدل مظهره على أنه سوف يتلقى مراسم الكهانة .

« السياسى الكهل » (١٩٥٨) مسرحية أفضل من مسرحية « الكاتب الخصوصى » لأن الرموز أصبحت الآن من غير مواربة رموز الاطار العرفى الذى جاء بعد ابسن ، وهكذا فان التغيير الحادث فى الشخصيات المتقدمة فى العمر منذ شبابها يمثله اتخاذهم الآن أسماء منتحلة ، كما أن خطيئة السياسى المتقدم تتخذ مظهرا لها فى شكل مبتزين للمال أساء اليهما من قديم ، ثم أن تقاعده الحالى المقلق بعد حيـــاة كلها اقبـــال ونجاح يرمز اليها بخلو دفتر عمالته . فالمسرحية تتضمن بذلك تنسيقا واضحا بين المعنى والشكل تفتقده مسرحية « الكاتب الخصوصى » ولكنه فيما يبدو لا يشعر بعمق وجوده قط . واذا قورنت مسرحيـــة « الســـياسى الكهـــل » بالعسر الشديد فى مسرحية « الأشباح » التى تعنى ايضا بالنتائج المفجعة لمحاولة كساء الفحش بثوب الوقار فان المسرحية الأولى تبدو كأعادة لمعركة على مائدة من الرمل .

لقد اكد اليوت فى محاضرة تيودور سبنسر التى القاها فى هارفارد عام ١٩٥٠ وعنوانها « الشعر والدراما » اكد قدرة الدراما الشعرية على اقتناص الزيغ فى الحياة مشبها لها بالبصر الخارج من ركن العين . ومن الناحية الشعرية هذا صحيح ـ فهكذا تعمل الصور ـ الا أنها تصبح مجرد جموح فى اطار طبعى . فى مسرحية « اجتماع العـــائلة » يداوم هـــارى على الاصرار بعـــدم جـــدوى

محـــاولة شرح ما يعنى ـ فهـــو يريد أن يحتفظ بالزيـــغ • كان هذا هو رد الفعل المحتوم من شخصية شاعرية لتهجمات الشخصيات النثرية من حوله ومن شعر اليوت نفسه نحو العرف الطبعى الذى كان يحاول ان يضعه فيه • يمكن تفسير هارى فى حدود الشخصيات النثرية فقراره يتضمن أفعالا مختلفة ـ أن يصبح مبشرا ، أن يفعل أشـــياء محددة فى اماكن محددة ـ وهذه يســـتطيع الآخرون أن يدركوها على المستوى الذى هم فيه حتى بايماءة من اسبابه • ومع ذلك فان هارى يرفض أن يفسر نفســـه فى هذه الحدود لأنه يعلم بأنه سوف يضيع فى خلال هذه العملية : الشعر يرفض ان يدفع ثمن شرحه بالنثر • وعند ظهـور مسرحيـــة « الســـياسى الكهـل » كان هذ الرفض قد ذهب مع الريح • وترتب على ذلك أن المسرحية الناتجة جاءت واضحة ولكن هزيلة •

ومع ذلك فالأصداء الكلاسيكية والمسيحية تتشبث بالبقاء • أحدث ســـطر لاليوت فى الحوار هو الســـطر الاخير فى مسرحية « السياسى الكهل تنطقه ابنة السياسى الكهل وهو رجل يتخذ آلهة الأنتقام الدنيويون له شكل مبتزين • تقول لخطيبها :

أننى اشعر بالامان التام معك

انى جزء منك فلتأخذنى الآن الى أبى

ان اليوت الشاعر الدرامى يشبه سجينا سياسيا لاينى ولا يتوقف عن التعبير عن معتقداته مهما خفت صوته • والسخرية فى الأمر أن سجن اليوت من صنعه هو ذاته •

تنيسي وليامز

١٩١٤ ـ ٠٠٠

ربما كان أنســب وصف لمسرح تنيسى وليــامز أنه مسرح « تحضير » · فهو كالرسام يبنى مسرحيته بعديد متنوع من ضربات الفرساة الرقيقة · قد تكون رموزا أو صورا مترابطة أو مؤثرات صوتية من جانب المسرح أو انفجارا مباغتا فى الضحك ، او تنهيدة موسيقية خاطفة أو شخصية شعرية غامضة تقطع سياق المشهد أو مجرد اللعب بالأنوار الكهربائية · لقد قارن نفســه بشخصــية الرسام فى مسرحية برنارد شو « الطبيب فى ورطة » تلك الشخصية التى كانت تؤمن « بجبروت التصميم وغموض اللون » · ثم يستطرد وليامز قائلا « أن المعنى فى مسرحية ما يكمن فى ضروب الجمال المجرد ، جمال الشــكل واللون والخط التى أضيف اليها الضــوء والحركة » · ربما كان أكثر الكتاب الدراميين مشاركة لجوردون كريج فى مثله الأعلى وهو « الجمال » فى المسرح ·

مسرحيته الأولى « معرض الحيوانات الزجاجية » (١٩٤٥) هى أرق الوانه المــائية جميعا · والعنوان يدل على الرمز المركزى فى المسرحية وعلى درجة اللون فيها · لورا فتاة فى الثالثة والعشرين من عمرها ألزمها عرجها العكوف فى عالمها الهش الخاص بها · وهى تحتفظ فى اعزاز وعناية بمجموعة من الحيوانات الزجاجية الصغيرة هى معرض حيواناتها · وتخص بعنايتها الجواد ذا القرن (وهو حيوان خرافى له جسم حصان وقرن واحد) لاختلافه عن الآخرين بسبب قرنه ·

هذا المعرض الزجاجي يمكن ان يزود وليامز بلمسات رقيقة كثيرة ·
تنجح أم لورا وأخوها أخيرا في استمالة شاب مهذب ودعوته لزيارة البيت غير أن هذا الزائر المهذب يؤذى هده الفتاة سهلة الانكسار أذية بالغة اذ يأخذ بيدها ويرفعها من على الرف قليلا ثم يتركها تهوى · يجعلها ترقص ويجعلها تضحك بل ويقبلها ـ كل ذلك قبل أن يكشف النقاب عن أنه خاطب · وعندما يحثها على الرقص تحتج بأنها ثقيلة الحركة ·

لورا : ولكنني سأدوس على قدمك ؟

جيم : أنا لست مصنوعا من زجاج

لورا : كيف ـ كيف ـ كيف نبدأ ؟

لمسة ويليامز هناك بديعة · فهو لا يفتعل الصورة وحتى اذا لم يكن هناك معرض للحيوانات الزجـــاجية فملاحظة جيم تبدو طبيعية جدا فى مكانها غير أنها فى أوقات اخرى تبدو غليظة · فأثناء الرقص يصطدمان بالمائدة وينكسر قرن الجواد · لقد اصبح حيوانا عاديا كما اصبحت لورا عادية بين ذراعى هذا الرجل · على أن كليهما يناقشان هذا الحادث فى شىء من التطويل ـ حادث الجواد الذى اصبح أقل تفردا ـ والحقيقة أن ذلك ليس الا لتوضيح المقابلة للجمهور · والمشهد مكتوب بصيغة جيدة تجعل نجاحه ميسورا ولكن ذلك خطر واضح فى طريقة وليامز بدأ ظهوره فعلا ·

على أن المسرحيـــة لا تعتمد لتحقيق تأثيرها على الرموز فوضوحها الاستدعائى يرجع أكثر ما يرجع الى اللغة فائقة الانسجام التى كتب بها كل جزء من الأجزاء الأربعة من أصداء شبابها والحنين اليه فى كلام الأم الى لغو الزائر المهذب والواثق من نفسه · وكما أن المسرحية كلها صفيت من الحقيقة دون أن تفقد مظهر الحقيقة . كذلك رفعت الصـــفات المميزة لهؤلاء الأشـــخاص الأربعة دون أن تنكفىء فى الكاريكاتير ·

مسرحية « عربة اسـمها الرغبة » (١٩٤٧) أصلب من سابقتها عودا . قد تتشابه الشخصيات فيهما من بعض النواحي الا أن شخصيات المسرحية الأخيرة رسمت بقوة وصلابة . مركز الدراما فيها هو الصراع بين بلانش ديبوا وشقيق زوجها ستانلي كوفالسكي . وبلانش هشة مثل لورا ثم انها كأم لورا تتمسك في أسى بالهلاهيل الباهتة لمنبتها الجنوبي برقة شمائله . قرب نهاية « معرض الحيوانات الزجاجية » يطوى توم شقيق لورا بساط العائلة لأنه كان مصمما على أن يجوب الامصار ويحيا حياة عارمة . أما ستانلي كوفالسكي فلا يطول به الانتظار فهو مخلوق عنيف يعرف السرف في السخط كما يعرفه في الحب وهو في نظر بلانش ذات الشمائل الرقيقة قرد عظيم لذلك يبلغ الصراع بينهما مبلغا دراميا كبيرا ينميه وليامز تنمية بديعة . تكلفاتها المظهرية تستثيره ، بينما المظاظه فيه تروعها . وفيما وراء هذا الجفاء نبرات خافتة من لغز تبادىء هي بها فلا تلبث أن تنتهي الى الغصب والاغتصاب . كذلك ينطوي هذا الجفاء على نبرات عالية من الصراع بين التكتلات الاجتماعية بين القديم والجديد ، بين الانحلال والفتوة ، بين الفراشات والقرود . ولذلك فهو يجعل قلب المسرحية عامرا أيما عمران .

ومسرحية « عربة اسمها الرغبة » كثيرا ما تظهر غامضة على المسرح . هل عواطف المؤلف مع بلانش أو مع ستانلي ؟ هذا التردد يمكن أن يفسد المسرحية ما لم يوجه المخرج عناية شديدة لهذه النقطة، ففي الفصول الاولى يميل الجمهور الى ستانلي في سخطه على تكلفات بلانش ثم اذا به يجد فجأة أن عواطفه تتحول كلية مع بلانش عندما يقسو عليها استانلي قسوة غليظة فيخبر خطيبها وهو آخر أمل لها في الحياة أنهـا كانت في وقت من الأوقات بغيا . هذا التحـول المفاجىء تلحظه في الفيلم الذى أنتج من المسرحية ولكن النص يجعل قارئه يميل ميلا مطردا مع ستانلي في غضبته الصاعدة . لقد أبدى وليامز نفسـه ملاحظة على المسرحية قال فيهـا « خذوا حذركم والا

استولى القرود على مقاليد الأمور فى هذه الدنيا» . هذه الملاحظة كثيرا ما تؤخذ على ان ستانلى هو شرير المسرحية غير انه ينبغى ألا تؤخذ على علاتها مأخذ الجد . فبلانش تتخذ نفس الموقف بل انها لتستخدم كلمة القرد وهى تصف ستانلى ألا أنها تفعل ذلك فى كلمة تسيطر عليها العصبية والسرف . الحقيقة ان المسرحية غامضة بكل ما فى الكلمة من معنى فعواطف المؤلف مع كلتا شخصيته ألا أن عاطفته نحو بلانش عاطفة شفقة ونحو ستانلى شىء أقرب الى الاعجاب والفتون .

والنهاية التى انتهى اليها هى نفس نهاية « معرض الحيوانات الزجاجية » شقاء لورا يستدعى الشفقة والرثاء ولكن عزم توم على الخروج الى الدنيا والعيش حق حتى ولو زاد فى شقاء لورا . جميع مسرحيات تنيسى وليامز تنتهى بتأكيد أهمية ان يحيا الانسان حياة ممتلئة عريضة .

تظل مسرحيتاه الباكرتان هاتان خير ما كتب . ولقد استخدم فى كل منهما مؤثرات صوتية من خارج المسرح لتبيان الفعل المسرحى وزيادة حدثه ففى « معرض الحيوانات الزجاجية » يضبط هزيم الرعد موعد زيارة الزائر المهذب . وفى « عربة اسمها الرغبة » تعكس ألحان بيانولا الشارع كل تغيير يحدث فى الحالة النفسية . وعندما تتهشم فى النهاية ادعاءات بلانش يسمع صوت بائع متجول ينادى « زهور ... زهور للموتى » هذه المؤثرات رغم كثرتها الا انها كانت تستخدم استخداما لبقا . غير انها فى مسرحية « الصيف والدخان » (١٩٤٨) تبدأ فى التضخم فتسيطر على المسرحية بدل ان تقوم بتعزيزها . فعلى سبيل المثال تقع البطلة فى حب البطل لأول وهلة وهما فى استعراض للصواريخ النارية ففى كل مرة تحلق عواطفها بفعل ملاحظاته ترتفع الصواريخ النارية فى السماء .

« والصيف والدخان » تشبه فى نسجها « معرض الحيوانات الزجاجية » غير ان الرموز الدقيقة المزركشة ازداد نطاقها اتساعا ٠ فما من سطر أو مادة أو حدث الا وله مكان محدد فى التصميم الكلى٠ ألما (وألما بالأسبانية معناها الروح) فتاة ذات حياة وروحانية تخشى الحب الجثمانى فيرمز لها بملاك من الصخر وسط نافورة ٠ وجون الطبيب الشاب الذى تحبه تخيفه الروحانية ويحيا حياة كلها انغماس فى الحواس الجثمانية ٠ والرمز الذى يعطى له هو خارطة تشريح تعلق على الحائط فى مكتبه ٠ ان وليامز فى صراحة غليظة نذكرنا بأونيل يضىء كل رمز فى اللحظات المناسبة فى نمو الحبكة التى يحول فيها كل من ألما وجون رفيقه فى الوقت المناسب ويرده الى قوام السبيل ٠ فى الوقت الذى ترغب فيه ألما فى الحب الجثمانى يكون جون قد ندم على سلوكه الماجن ويتقبلها كصديق خاص روحانى النزعة: ثم يخطب لنفسه فتاة أكثر أقبالا على الحياة المتزنة المستقيمة٠ وهكذا يقف تذبذبهما حائلا دون تحقيق حبهما ولكن ألما لا تقدم على الانتحار كما اعتزمت وانما تنشىء علاقة مؤقتة مع بائع شاب كثير الأسفار ٠ لقد انتصرت الحياة مرة أخرى ٠

ثم تجىء مسرحية « وشم الوردة » فتنقل هذه الخصائص ، المعروفة لنا الآن جيدا الى مرحلة أخرى مضيفة اليها عنصرا جديدا من الهزل والمسخرة ٠ كلما لاح فى الجو نشاط جنسى نسمع ثغاء جدى ٠ فاذا ما ارتفعت العاطفة الى القمة فى لحظتين حرجتين لا يقف الأمر عند هـذا الحد بل ان الجدى يفر محدثا الفوضى ٠ والوردة المذكورة فى العنوان والتى اكتسبت هى الأخرى معنى مضمنا جنسيا تطلع بغتة فى كل صفحة تقريبا فى شكل ورد أو وشم على شكل وردة أو اسم روزا (وهى مشتقة من روز أى ورده) أو ماء ورد أو أقداح زجاجية وردية اللون أو قميص حريرى وردى ٠ هذا القميص يؤدى دورا فى التمجيد النهـائى للرمز ٠ فعنـدما تصـمم سـيرافينا وهى ارملة دافقة العـواطف ظلت ثلاث سـنين

مخلصة لذكرى زوجها روزاريو (أيضا مشتق من روز وهى الوردة) ـ عندما تصمم أخيرا على أن تتخذ عشيقا مرة أخرى ، ينتقل القميص الوردى اللون بسرعة من يد ليد ساعدا المرتفع الى أن يصل ليد الرجل • تقول التعليمات المسرحية :

يتحرك القميص الزاهى اللون فى خط متعرج وسط حشائش البرارى الى قمة الجسر كشريط من لهيب منقذف نحو قمة تل مجدب ـ وبمعنى آخر لهيب الجنس ينطلق عبر التل المجدب أى تل الحرمان مدة ثلاث سنوات • لقد اصبح موقف وليامز بالنسبة للمسرحية كموقف الشاعر ذى التصاوير من قصيدته كما أصبح موقفه بالنسبة للجمهور كموقف بافلوف ـ ينشىء الرمز ثم يقدمه اذا كانت هناك حاجة لا سالة اللعاب • ما يزال واضحا فى مسرحية « وشم الوردة » انه دائب البحث عن دوافع للرموز فى حبكته (العاشق فى حاجة الى قميص) غير انها تهدد بأن تغمر الحبكة كلية • وانها لتفعل ذلك فى مسرحية كامينوريال (١٩٥٣) •

لقد وصف وليامز كتابته لكامينوريال « كعملية اطلاق بالنسبة له فقد اطلقت فعلا فيضا كاملا من الرموز والمؤثرات المسرحية التى كانت تصعد فى مسرحياته الى ان مزقت الشكل الاصطلاحى مزقا عند نقطة الالتحام • فهى أمثولة خيالية عريضة عن الكهولة وذبول الأحلام والمثل العليا والشباب • والعنوان ذاته يتضمن تورية هى أيضا رمز كما أنها مركزية فى المسرحية •ومعنى العنوان فى الاسبانية الطريق الملوكى وحوادث المسرحية تقع عند النقطة التى يتغير فيهاطريق الحياة من ملوكى الى واقعى (واللفظ ريال فى الاسبانية يحمل المعنيين) • شخصيات مثل كازانوفا ومارجريت دوميه وبارون كارلوس وبيرون ودون كيشوت تجاهد جميعها ازاء صعوبات هذا المكان الخاص وأغلبها تستسلم لليأس لنوع من الوجود الخرافى مثل (بائع الثلج يأتى» •واحد أو اثنان فقط يخطوان فى شجاعة فى قلب الصحراء • وبالمسرحية حوار رائع وبعض مشاهد بديعة ـ والحق

أن وليامز ابن عم اطلانطى لأنوى فى كثير من النواحى ليس أقلها الاحساس بأنك تستطيع ان تعتمد عليه من أجل الصور الوضاءة واللغة ـ الا أن كامينوريال فى مجموعها ليست سوى خليط يلوح بالأمانى الخادعة فالخيال الرائع كثيرا ما يفجره السحر المألوف من الحياة العصرية كما أن المعنى الذى يقصد به الغموض الشعرى كثيرا ما يكون اما غامضا غموضا مجردا أو واضحا وضوحا مسفا ٠

ومند ريال كامينوكف وليامز عن اسرافه فى استخدام الرموز الا انه لم يستعد ثانية سيطرته على الشكل وهى ما ميزت عمله الباكر ٠ ولعل قيمة مسرحيته « قطة فوق سطح الصفيح الساخن » (١٩٥٥) وهى أنجح مسرحياته تجاريا بعد « عربة اسمها الرغبة ــ » لعل قيمتها ترجع فى الأغلب الى العنف فى رسم شخصياتها ٠

هى مسرحية من الصعب وصفها نظرا لأنها تحتوى على عدة موضوعات منفصلة لم تعالج احداها معالجة تامة أو تربط بالأخريات٠ ماجى القطة هى الزوجة المحرومة جنسيا ٠ زوجها بريك وكان بطلا من ابطال الكلية لم يضاجعها منذ فضحت علاقته الجنسية الشاذة مع أعز صديق له ومن ثم تسببت فى انتحاره أى الصديق ٠ انها تحاول فى المشهد الأول من المسرحية ان تستدرج بريك الى فراشها وتنجح فى المشهد الأخير ٠ ولكن فيما بين هاتين اللحظتين لا تظهر مشكلتها على السطح ٠ ثم هناك مشكلتان لبريك مشكلة ادمانة السكر ومشكلة سرطان أبيه ٠ وهما حقيقتان لابد من مواجهتهما ٠ ففى الفصل الثانى يصارح كلا الرجلين بعضهما البعض بالحقيقة ٠ غير ان الموضوع أيضا لا يتابع ٠ ان كلا منهما يعانى من صدمة الحقيقة وادراكها ولكن عندما نرى بريك مرة اخرى لا نجد ان ذلك أحدث ادنى تأثير لديه ٠ وفى احدى طبعات المسرحية لا يظهر الأب مطلقا مرة ثانية ٠ وفى النهاية نرى الفصل الثالث يدور حول الأم واضطرارها لمواجهة الحقيقة بخصوص السرطان ثم حول قتال

الولدين وزوجتيهما بشأن المزرعة ومن يرثها • المسرحية فى الحقيقة سلسلة من اللحظات العنيفة التى تفيض درامية ، وانعكاسات كل لحظة تضيع فى الدراما التالية • يعترف وليامز بذلك حين يقول فى احدى تعليماته المسرحية :

ان الطير الذى آمل فى اقتناصه فى شبكة هذه المسرحية ليس حل مشكلة نفسانية لرجل واحد • فانى أحاول ان اقبض روح التجربة الحقيقية عند جماعة من الناس ، ذلك التداخل المغيم الخفاق المشحون شحنا ضاريا ـ تداخل مخلوقات بشرية حية أثناء العاصفة الرعدية لأزمة مشتركة •

فعبارته « المشحونة شحنا ضاريا » تجمد ميزة المسرحية بينما تشير لفظة « الخفاق » الى محدوديتها •

ما نظن ان وليامز كتب بعد ذلك شيئا يستحق النظر الجاد • فمسرحيـــة « نزول أورفيوس » (١٩٥٧) كانت طبعـــة معدلة لمسرحيتـــه التى اخرجت أخراجا محترفا لاول مرة وهى « صراع الملائكة » والتى انتهت جولات عرضها عام ١٩٤٠ قبل وصولها الى نيويورك • واسلوبها اسلوب مسرحياته الباكرة ولكنها تفتقد الصقل ورموزها العديدة اما انها غليظة أو مفككة فضلا عن أن المسرحية توحى بأن حوادثها قريبة غاية القرب من حياة الكاتب ذاته وأنها بذلك تشارك فى فوضى الحياة الواقعة • لغتها وصورها مرة اخرى تفديها ـ مثل صورة روح البطل المحب للحرية ، كطير عظيم الخفة ضخم الأجنحة حتى انه لينام فى الفضاء ولا يمس الأرض قط الى أن توافيه منيته •

مسرحية « فجأة فى الصيف الماضى » (١٩٥٨) حملت هذه القدرة الوضاءة على التصوير الى أبعاد مسرفة • تتكون المسرحية فى الواقع من قصتين قصيرتين • كل منهما رواية أمرأة لحياتها مع شاعر مزعوم اسمه سباستيان وكل منهما تحتوى على صورة مركزية

عنيفة • تصوره أمه كباحث منعزل عن الجمال • لقد شاهد معها فى الأنكانتاداس منظرا اخذه على انه صورة الله والدنيا : طيور بحرية ضخمة كانت تنقض على أفواج السحلفاة حديثة الفقس وهى تمرق بعرض الشاطىء نحو البحر طلبا للنجاة تم تقلبها على ظهورها لتمزقها وتلتهم لحمها الغريض • أما قصة الحسناء كاثرين عن سباستيان فهى تعمق تحت السطح وتقدمه فى صورة اقل انعزالا • فهو الان ليس المراقب وانما السلحفاة وهو لوطى مختل الأعصاب (ان لم يكن عمليا فبالمليل) تفزعه الدنيا ومع ذلك يشتهيها ويتكالب عليها • ولكى يجتذب غلمان خياله يجعل كاثرين ترتدى لباس بحر يحيله الماء شفافا • والصورة المركزية فى قصتها هى موته فى شارع أبيض حار وهاج حيث قتلته عصبة من الصبيان وافترست جزءا منه • ان صورة الأم هى مجرد تجربة لوحظت أما هذه الصورة فهى متكبدة غاية التكبد • وان الالون لتزداد زهوا وحدة فى وصف الفتاة حتى ليصبح مجرد القاء الحادث نشوة هستيرية مصورة •

هاتان القصتان معلقتان برباط واه فوق حبكة غامضة حول ارادة سباسنيان ويربطهما الواحدة بعد الأخرى فى شكلهما الدرامى همس طبيب أقحم ليقول « نعم •• وبعد ؟ » وغير ذلك من المشجعات الضيئلة عند كل وقفة فى رواية السيدتين • وهكذا فان اية قيمة تحمل طابع الغرابة يمكن ان تكتسب عن طريق شكل القصة القصيرة تتبدد تماما بوضعها فى القالب الدرامى • مسرحية « طائر الشباب الحلو » (١٩٥٩) تعود الى موضوع ريال كامينو وهى استخدام الشباب وسوء استخدامه وذهابه • وهى ميلود رامية شكلا تحس بها احيانا شعورا ضاريا صادقا بالاشمئزاز واحيانا اخرى انغماسا بهيجا فى صور الأم والعبث والدمار •

من نافلة القول ان نقول هنا أن مسرحيات وليامز تتزايد مع الوقت شدة وعنفا ففى مسرحية « مركبة اسمها الرغبة » كان انتحار الزوج الشاب ذى الميول الجنسية الشاذة هو الذى قلب كيان بلانش

ديبوا فى بداية الأمر • نفس التجربة تقريبا هى المسئولة عن متاعب ماجى فى مسرحية «قطة فوق سطح الصفيح الساخن» • على أن هذين الحادثين يكونان جزءا ثابتا من قصة هاتين المرأتين فى حين تتميز المسرحيات التى جاءت بعد ذلك بالاثارة الصرفة • « فجأة فى الصيف الماضى » تحتوى على كل ضرب من ضروب الصدمة الجثمانية والجنسية • بل أن هناك ايحاءات بالزنا المحرم والجلد بالسياط وكلاما صريحا عن اللوطية وأكل اللحوم البشرية • والمنظر ذاته يتضمن زهور اشجار ضخمة توحى باعضاء فى الجسم فصلت وهى ما تزال تلمع بدم لم يجف ، ثم المؤثرات من وراء المسرح التى جاءت من قبل ، من بيانولا الشارع أو من الباعة المتجولين هى الآن صراخ لطيور الغاب • حوادث المسرحية تقع فى حديقة غابة استوائية الشيء الذى يناسب جوها بحرارته الفظيعة • واذا تركنا جانبا فى مسرحية « طائر الشباب الحلو » هوس الغوغاء وعنفها (المأخوذ من نزول أورفيوس حيث تنهش كلاب الغوغاء الشانقة جثة المشنوق) نرى البطل والبطلة فى اوقات منفصلة وقد فصلت اعضاؤهما الجنسية • ولتبيان أن ذلك كله لا مبرر له يكفى أن نسأل لماذا يفترض ان يجتذب منظر امرأة فى لباس بحر شفاف جمعا من النوع الذى يأمل فيه • ليس هناك ما يجعلها مقبولة كحركة عملية ولكن الفكرة مثيرة بشكل فاضح وهذا فيما يبدو يكفى •

يستخدم فردريك لوملى فى كتابه « اتجاهات فى مسرحية القرن العشرين » عبارة وليامز ذاتها لتفسير هذا التطور « انى أفضل الرقة غير ان الوحشية فيما يبدو مقبولة أكثر » بيد أن هذه الملاحظة كما ذكرنا قبلا لا ينبغى أن تؤخذ مأخذ الجد فلو أن عينه كانت على شباك التذاكر ليس الا لاستطاع أن يجعل من مادة « فجأة فى الصيف الماضى » مسرحية أنجح تجاريا واحسن ولكنها بكيانها هذا تبدو اكثر من أية مسرحية اخرى له كبيان شخصى

ممسوس • ان السر فى هذا العنف أعمق بكثير • فى مقدمته لمسرحية « طائر الشباب الحلو » يشير وليامز الى أنه منبعث من خوفه من الدنيـا وأن مسرحيـــاته العنيفة هى بمثابة « تهجمات وتحديات للدنيا » وهو يدعى أنه يقبس فى تعبير العنف هذا نوعا من التطهر الروحى • غير أن الجمهور فيما يبدو لا يشاركه هذا الشعور ولا نظن أن وليامز قادر على ان يكتب مسرحية أخرى جيدة الا اذا استبعد هذه الصفة من نظامه أو على الأقل ألجمها وملك ناصيتها بالكيفية التى استبعدت بها « ريال كامينو » مبالغة اخرى أحسن اسلوبا • وفى « طائر الشباب الحلو » وهى كثيرة الشبه بكامينوريال كان يمكن أن تحقق ذلك •

آرثر ميللر

١٩١٥ ـ ٠٠٠

يقترن اسم تنيسى وليامز وآرثر ميللر فى أذهان الناس وفى كتب النقد اقترانا وثيقـــا ٠ ولعل ذلك راجع الى أنهما كاتبـــان دراميان امريكيان وأنهما اكتســبا شهرة عالميـــة فى نفس الوقت تقريبا ٠ وفيما عدا ذلك لا نظن أن بينهما شيئا مشتركا ٠ قد يكون من الأنسب ان يقرن وليامز بلوركا وأنوى فى حين ينمى ميللر تقليدا امريكيا يستقيه مباشرة من كليفورد أودتس وليليان هلمان ٠ ووليـــامز فى رأى الكثرين وخاصـــة فى الولايات المتحدة اعظم من قرينه فهو فى نظرهم الفنان العـــاطفى الصـــادق الذى ينسج من شفاوته وبيئته شـــباكا من الحرير فى حين يرى ميللر كالصـــناع العقلانى الذى يستطيع ان يتناول أى موضوع بادى التحدى ويجعل منه مسرحية ٠ ومع ذلك بل من التناقض الواضح تغوص مسرحيات ميللر الى أعماق أبعد من معظم مسرحيات وليامز ٠ طريقة وليامز حرب على العمق لأن رموزه تمسك ببعضها البعض وترقص فوق السطح رقصا أنيقا وقلما تثير ترجيعا عميقا ٠ أما ميللر فرغم أن بواعثه الأولى قد تكون عقلانية بل وتعليمية الا انه كاتب درامى جيد تنبض شخصياته التى رسمها بعناية ، تنبض بالحيوية سابقة بمراحل نوايا مؤلفها ٠ ورغم ان مسرحياته من حيث موضوعاتها وأماكن وقوعها شديدة الاختلاف والتباين الا انك تستبين اهتماماته الذاتية بلب كل منها وتجدها اشد رسوخا من وليامز ٠

مسرحيته الناجحة الاولى « كل ابنائى » (١٩٤٧) تنم عن تخطيط غاية فى العناية والدقة يكاد يكون أكاديميا • قصتها تشبه قصص ابسن ، قصة الخطيئة المنبعثة من الماضى والمتغلغلة فى الحاضر مدمرة له • جوكيلر رجل من رجال الصناعة جرمه المزدوج هو أنه باع اثناء الحرب للحكومة عددا من رءوس اسطوانات معيبة تسببت فى موت واحد وعشرين طيارا ثم ألقى بعد ذلك باللوم على مديره البرىء ديفر • يظل ديفر فى السجن ولكن كيلر رغم افلاسه المؤقت يرتفع نجمه من جديد ويصبح مواطنا ناجحا • رسمت الشخصيات بعناية ودرجت بحيث تمتص من القصة كل ذرة وآخر ذرة من السحر والمعنى المتضمن • أولئك الذين تأثرت اعمالهم بسبب اشتراكهم فى القتـــال يوازنون مع اولئك الذين اثروا بســبب تخلفهم عن الحرب•من الناس من كانوا ذات يوم مثاليين ، ومنهم من لا يزال ، والبعض لم يكن قط مثاليا • وتتركز التعقيدات العاطفية للموقف بسبب الصداقة المتينة التى تربط عائلتى كيلروديفر منذ زمن بعيد : بل ان كريس كيلر الشاب واقع فى حب آن ديفر • وهكذا يمنح التوازى والتضاد فرصا درامية عديدة • فكيلر مثلا ينزعج انزعاجا شديدا عندما يسمع تنديد آن الشديد بأبيها • على أن مثل هذا التخطيط المفصل يمكن ان يكون مجديا لولا ان التشخيص القوى الممزوج بالعطف فى كل حالة ينقذه من هذا المآل •

وموضوع الخيانة مركزى فى المسرحية • فسر كيلر خيانته للمجتمع بالحجة القديمة وهى أن التعرض للمخاطر فى مجال الأعمال أمر ضرورى ، غير أن قصوره يتجلى بوضوح عندما يحدث انعكاسات على المستوى الشخصى • يقول له ابنه كريس :

أعلم أنك لست أسوأ من معظم الناس ولكنى كنت أظن انك أحسن منهم • لم انظر اليك قط كرجل وانما نظرت اليك كأب •

لقد خان كيلر مسئوليته كوالد وتصل المسرحية الى قمتها

عندما يكتشف ان أبنه الاكبر الذى ظن انه فقد اثناء القتال فى الحرب لم يقتل وانما قتل نفسه عندما بلغته انباء جرم أبيه • وهناك أيضا خيانة فى الجانب الاخر • يستدعى ميللر استدعاء قويا شقاء ديفر البرىء وتعاسته فى السجن : فوالداه فى شعورهما المثالى بالأشمئزاز لم يكتبا له قط أو يقوما بزيارته •! هذه الخيانة من جانب الأسرة لمسئوليتها نحو عائلها موضوع يشعر به ميللر شعورا قويا• وهو يؤكده مرة أخرى فى مسرحية «موت قومسيونجى»حيث يتهشم بيف عندما يضبط أباه مع بغى وحيث يزداد شقاء ويلى لومان بسبب جمود قلب اولاده •

بين المجتمع والفرد فى مسرحية « كل ابنائى » كما فى كل مسرحيات ميلر علاقة وثيقة متبادلة ، لا فى أثر جريمة كيلر فحسب التى أحدثت انعكاسات عنيفة فى كلا المستويين، بل فى مسببها كذلك، لانه رغم أن المسئولية الكاملة هى مسئولية كيلر الا أن ضغوط المجتمع المادى تبرز بروزا كبير من وراء قراره • والسبب الذى لم يجعله يبلغ الحكومة بأن رءوس الاسطوانات معيبة (ولو انه لم يحسبها تؤذى) هو خشيته من فقدان عقده الكبير ومن أن تجميع العمر للخبرة العملية قد يكون مصيره الى البوار • كذلك ازداد شعور كيلر بجرمه بفعل جيرانه الذين كانوا يصرخون فى وجهه فى الشارع « القاتل السفاك !» • وهو سعيد بنجاحه المجدد عندما يبدأ نفس الأشخاص فى لعب البوكر معه ثانية • ان الأحترام الذى يتشوق اليه أبطال ميلر ليس احترامهم بقدر ما هو احترام المجتمع• أعطنى « اسمى ، سمعتى » يصرون كلهم على ذلك • الفردية التى ينشدونها لابد أن يزكيها جيرانهم •

يصدق هذا بنوع خاص على ويلى لومان بطل مسرحية « موت قومسيونجى » (١٩٤٩) • حياة عائلة لومان كلها تسيطر عليها فكرة هذا الرجل عن « النجاح » ذلك الذى يراه كسلم يصعد عليه من حياة رياضية لامعة فى المدرسة الى وظيفة طيبة ومعيشة يحبط

بها عشرات من الاصدقاء ذوى النفوذ والجيران الممتلئين اعجابا ٠ صورتان رومانتيكيتان لهذا النجاح تسيطران على عقله سـيطرة مغناطيسية : احداهما لأخيه بن الذى دخل الغابة فى السابعة عشرة من عمره ثم خرج منها ثانية فى الواحد والعشرين غنيا ، والثانية لبائع فى الرابعة والثمانين من عمره وما يزال موضع الحب والاقبال بحيث يستطيع فى أية من ثلاثين مدينة ان يتكلم فى التلفون ثم لايبارح غرفته فى الفندق بل يظل مرتاحا الى أن يجيئه المشترون ٠ ولا يريد لومان لولديه الا ان يكونا أحسن الناس فهما محور حياته ولكنه مدفوعا بهاتين الصورتين للنجاح يفسدهما ويتغافل عن عدم أمانتهما ويعذبهما بما ينشد ءلهما من طموح ٠ أما هما فمع الزمن يزد ريانه وفى النهاية يخلع الابن الأكبر بيف نقاب الحياة ثائرا فهو لا يريد هذا المستقبل العظيم وهو حر فى حياته وحقه فى الفشل ٠ فى اثناء هذا الانفجار يرى ويلى لومان المدى العميق الذى يذهب اليه ابنه فى الاهتمام بأمره ٠ هذا الكشف يدفعه الى النهاية القصوى لخديعته ٠ يصيح قائلا : « هذا الغلام ـ هذا الغلام سيكون له شأن وأى شأن ، » ثم يضيف « بن لسوف يعبدنى من أجلها ! » ثم يمضى ليقتل نفسه حتى يتيح لابنه بيف أن يقبض مبلغ العشرين الف دولار وهى قيمة التأمين على حياته وبذلك يستطيع ان يشق طريقه فى مجال الأعمال ٠ ثم يقول « عندما يجىء البريد سوف يسبق برنارد مرة ثانية » ـ وبرنارد هذا هو ولد ناجح من أولاد الجيران ٠ مرة اخرى تشوه الضغوط الاجتماعية العلاقات الانسانية وتدمرها ٠

« موت قومسـيونجى » مزج رائع من التـأثير العـاطفى والسخرية ٠ أهى مأساة أم غير مأساة ؟ كثير من الجدل دار حول هذه النقطة ٠ انها ليست مأساة والأسباب التى ذكرت واجابات ميللر عليها هى فى الحقيقة زائفة ٠ فنحن نعدها غير مأساة لا لأنها عصرية الاطار يدور فيها كلام عن الفريجيديرات وبوالص التأمين ، ولا لأن البطل يموت فى حميا خديعته ، لا لشىء من ذلك وانما لأن

ويلى لومان بكل بساطة تنقصه الضراوة وهى مركب جوهرى من مركبات التراجيديا ، وأيضا لأن الخديعة التى تحركه ليست بالشىء الذى نحترمه · أن بواعث المآس العظمى كالشهوة والطموح والغيرة قوى نحترمها كل الأحترام · غير أن تفرقة ويلى لومان المختلفة بين أن يكون الانسان « محبوبا » « ومحبوبا جدا » وربطه النجاح بجمع يهلل فى ملعب للكرة أمور رغم أننا قد نألفها ونعيش معها الا أننا على الأقل نحمل لها الازدراء · ولولا عطف آرثر ميللر العميق لكان الشخص الذى تسترقه مثل هذه الأمور موضع السخرية الصرفة وهى الشخصية الوحيدة التى استبعدها بن جونسون من مسرحية « الكيميائى الساحر » · ويلى لومان اكثر من ذلك لأنه يستدر العطف والشفقة ولكنه لا يستطيع ان يستدر الرعب ·

النقاد بنوع خاص كانوا قساة على ميللر · حتى اريك بنتلى وهو عادة من الثقات كتب عن موت قومسيونجى يقول :

لا تعرف ابدا موضوع مسرحية لميللر أهو السياسة أم الجنس· فاذا كانت « موت قومسيونجى » سياسيه فمفتاح المسرحية هو مشهد جهاز التسجيل · واذا كانت جنسية فمفتاحها هو المشهد فى فندق بوستون ·

ان الذى يراه بنتلى عيبا هو فى الحقيقة ميزة من اكبر مزايا المسرحية ، تلك هى جمعها بين السياسة والجنس ، وان كلا المشهدين (ومشاهد عديدة أخرى) مفاتيح للمسرحية وان الدراما الفردية والاجتماعية مندمجتان اندماجا لا ينفصم · ويواصل بنتلى موجها نفس الشىء لمسرحية « البوتقة » (١٩٥٣) :

تستطيع ان تقول ان البوتقة ليست عن مكارثى وانما عن الحب فى القرن السابع عشر · مرة أخرى يشير الى ميزة المسرحية ويسميها عيبا مستجيبا مع رد الفعل الاميركى للبوتقة الذى ظن

بشكل من الأشكال أنها لابد عن مكارثى • يعبر جوزيف وودكراتش عن هذا الموقف فيقول :

يجرى المنظر فى « البوتقة » أثناء محاكمات ساحرة سالم لغرض واضح وهو عقد مقارنة بينها وبين « محاكمات الأمن » الحالية • تعتمد صحتها على صحة المقابل وأولئك الذين لا يرون نبوتها يشيرون الى أنه اذا كان السحر وهما وضلالا فان الهدم والتخريب حقيقة بصرف النظر عن أسلوب مكافحته ، غير معتدل كان أو غير حكيم •

وهذا بالطبع سخف • فصحة البوتقة لا تعتمد بأية حال على صحة المقابل رغم انه مفهوم أن تاريخ ظهورها وهو ١٩٥٣ قد يجعل النقاد يحكمون عليها بمقاييس الساعة الضيقة • صلتها الوحيدة بمحاكمات الأمن هى أن تجربة ميللر ذاته عن الرعب المكارتى (ولقد وصف كيف كان أصدقاؤه يتجاهلونه فى الشارع) كانت الدافع لكتابة مسرحية عن حالة من الهستريا العامة وقع الفرد فى حبائلها الشريرة •

هذا الفرد هو جون بروكتور المزارع فى سالم • يبدأ البحث عن السحرة عندما تضبط شرذمة من الفتيات وهن يرقصن عراة فى الغابة • يجد الفتيات أن أحسن وسيلة للتهرب من العقاب هى الادعاء بأنهن ملبوسات • ولكى يتبتن ذلك يتعين عليهن أن يذكرن أسماء أولئك الذين شاهدنهم فى صحبة الشيطان • ويسمين قلة من الناس وهكذا تبدأ الكرة • تجىء رجل بروكتور من ناحيتين الأولى كمواطن مسئول يهمه مقاومة الشيطان ، والثانية وهى الأهم لأنه اضطجع مرة مع أبجيل وهى اكبر الفتيات الملبوسات سنا عندما كانت تعمل خادما فى بيته • اكتشفت زوجه ذلك وطردتها غير أن أبجيل ما تزال تحب بروكتور لكنه ندم على فعلته ولن يجاريها فيما تريد • ليس عجيبا ان تكتشف ابجيل قوة هذا اللبس (أى العفريت

الذى لبسها) فسرعان ما تذكر اسم اليزابيث بروكتور كساحرة • بتحدى بروكتور المحكمة دفاعا عنها فلا يلبث ان يصبح هو ذاته بشهادة الفتيات « عميل الشيطان » •

وفى السـجن تظهر ورطته العظمى • فهو مدان مع اثنتين ربيكانيرس ومارتا كورى • وعلى مصيرهم تتوقف نتـائج خطيرة للموقف كله فى سالم • فالمدانون يعدمون اذا هم رفضوا الاعتراف بأنهم تعاملوا بالفعل مع الشيطان •فى هذه الظروف اعترف من الضحايا كثيرون غير ان هؤلاء الثلاثة فى الظروف العادية يجيئون فى المقدمة فلا يمكن ان يتطرق ادنى شك الى قوة شخصيتهم وتماسكها • اذا هم اعترفوا فقد ثبتت صحة عملية السحر كلها • واضح أن الثلاثة لابد أن يموتوا فى صمت • ورطة بروكتور هى ان شبح جريمة الزنا التى ارتكبها تطوف به ويشعر أنه مدلس اذا هو شارك الآخرين استشهادهم • وفى مقابلة له مع زوجه الحامل تعترف له فيها بأن برودها نحوه هو الذى دفعه الى الزنا ، ينتهى الى قرار بأن يعترف اعترافا زائفا لهذه المحكمة الزائفة • على انه لا يلبث ان يسحبه عندما يعلم أن اعترافه هذا سوف يعلق على باب الكنيسـة قبيل موت الآخرين •

أنى الطخهم جميعا اذا علق هذا الاعتراف على الكنيسة فى اليوم الذى يشنقون فيه لصمتهم •

ثم يضيف ككل أبطال ميللر قائلا :

كيف أعيش بغير اسمى وسمعتى ؟

لم يستطع أن يحنث باليمين حتى لنفسه فقط • ولم يكن بد من أن تؤثر أعماله على بقيـة المجتمع ويموت مع الآخرين • ويضـيف ميللر تذييلا يقول فيه « بأن السـاطة الدينية فى ماساشوستس لم تلبث أن تهشمت » •

نسمو « البوتقة » على المستوى الشخصي في مأزق بروكتور التراجيدى ، غير أن الشخصى والاجتماعي يتداخلان مرة أخرى تداخلا معقدا ليس من السهل فصله • أوضح ذلك بنوع خاص فى الفلم الذى صنعه سارتر للمسرحية « ساحرات سالم » (١٩٥٦)والذى غلب فيه الناحية الاجتماعية دون أن يمس المعانى المتضمنة فى الأصل • استخدم سارتر طريقة ابسن فى الكشف الجزئى مكملا بالتدريج التفاصيل ورتبها ترتيبا زمنيا وهكذا تسلسلت الرواية تسلسلا بديعا من الفرد الى المجتمع كله ثم عـــادت عند النهـــاية الى الفرد • بدأت بتحكم اليزابيث بروكتور وتزمتها وعقم ينابيع الحب عندها مما دفع ببروكتور الى الزنا • من هذا البيت الواحد امتدت القصة لتوقع فى حبائلها المجتمع بأسره ، ذلك المجتمع الذى تعد أخطاء اليزابيث من أعراضه ، ثم جاء ذلك المسار البشع من الاضطهاد الذى لولا تلك الاخطاء ما أمكن وقوعه ، وفى النهاية نرى عودة للتعقل بدافع من موقف بروكتور والآخرين • وباقتحام الجماهير للسجن وفتكهم بالاشرار يبدأ المجتمع فى التطهر من الشر كما تطهرت منه اليزابيث نفسها • وفى نهاية الفلم تحول بين جماعة ثائرة من الرجال وبين أبيجل مطيلة بغير داع عمر الشر • وتقول فى ذلك : انها على الأقل كانت تحبه •

لعل مسرحية « ذكرى يومي اثنين » (١٩٥٥) هى أبسط مسرحيات ميللر ويبدو انها أصفاها تسجيلا لسيرة حياته • الأخريات سجل لتاريخ حياته من حيث احتواء كل منها لموضوع جديد من الموضوعات التى كانت تطوف بذهنه ولكن هـــذه المسرحية ذات الفصل الواحد تعبر تعبيرا مباشرا عن تجربة شاب ذكى يمارس العمل اليدوى وسط مجموعة من الناس حكم عليها الى الأبد بحياة من العمل الشاق تلك هى التى يخرج منها • وهى مسرحية بديعــة فى كتابتها تشير اشارة رائعة الى كآبة معيشتهم مع عواطف الحنان والمحبة والولاء المتبادل التى تجعل هذه المعيشة محتملة • وهى ترسم

بمهارة شخصيات غير مبتذلة محاولة ان تستخلص العبر الكبرى دون أن توسم بالادعاء • وهى آخر الأمر لا تترخص فى استدرار العواطف • وفى النهاية عندما يشرع الشاب فى المضى نحو عمل أحسن يرفض الآخرون فى عناد أن يحققوا أمله فى مشهد وداع عاطفى •

مسرحية « منظر من الجسر » (١٩٥٥) كانت تكمل البرنامج الى جانب « ذكرى يومى اثنين » وذلك فى الاخراج المسرحى لهما ببرودواى • ثم حولها ميللر بعد ذلك الى مسرحية طويلة قائمة بذاتها • ويمكن مقارنتها « بموت قومسيونجى » غير انه لاتنقصها الضراوة التى افتقدناها فى المسرحية السابقة ومن ثم يمكن ان تكون أقرب الى وصفها بالمأساة (البوتقة بأية معيار مأساة تامة المعالم) • هى قصة عامل من عمال تفريغ السفن اسمه ايدى كاربون يحب ابنة اخيه كاثرين ويغار عليها وهو فى نفس الوقت الوصى عليها • يأوى فى بيته مهاجرين ايطاليين من اقارب زوجته دخلا البلاد دخولا غير مشروع • يقع راندولفو أصغر الأخوين فى حب كاثرين • يحارب ايدى هذا الحب بكل ما أوتى من وسـيلة • فيحاول ان يثبت أن راندلفو ذو ميول جنسية شـاذة وانه انما يريد أن يتزوج من أميركية لمجرد الحصول على جواز سفر اميركى • انه يرفض أن يعترف بالسبب الحقيقى فى أعتراضه وهو أنه هو ذاته يحب الفتاة • وفى النهاية يبلغ البوليس سرا عن المهاجرين • وعندما يقبض على ماركو اكبر الأخوين يبصق فى وجه ايدى ويتهمه بخيانتهما • فيقول له ايدى انه كاذب ويطلب اليه الاعتذار ومن ثم يتقاتلان ويقتل •

قوة المسرحية كامنة فى القوة الضارية لدى ايدى نفسـه • فهو رجل ملبوس ، رجل يرفض انصاف الحلول كما يكشف عن موضوع آخر متواتر عند ميللر وهو القوة التراجيدية للفكرة المتسلطة على العقل • فى المقدمة التى قدم بها كتابة « مسرحيات مجموعة » يستخدم ميللر عبارة ويلى لومان ذاتها وهى رفضه انصاف الحلول

وقال ايضا انه لو كتب « البوتقة » من جديد لقوى من الفكرة المسيطرة على عقل القاضى ســـيطرة كلية بأهمية رسالته الدينية والشريرة التامة فى نفس الوقت ٠

الا أن مسرحيـــة « منظر من الجسر » تتضـــمن هى الاخرى الموضوعات المألوفة ــ الولاء والخيانة والحاجة الى الاسم والسمعة لاحترام الناس ٠ يصرخ ايدى ردا على تحدى ماركو الصارخ له « ايدى كاربون ! » يصرخ مرددا اسمه :

أجـــل يا ماركو ! ايدى كاربون ٠ ايدى كاربون ٠ ايدى كاربون ٠

ثم يضيف : تمسح باسمى بلاط الجيران كان لو كان خرقة قذرة ! أريد اسمى يا ماركو !

وعندما يطعنه ماركو فى صدره بنصل مطواة يسدد الطعنة مع لفظ واحد يجمل به ايدى كاربون وهو « حيوان ! » ٠ عظمته هى عظمة الحيوان وكذلك المسرحية ٠

على أن ميللر يقع فى خطـأ تبرير ذلك على لســان المحامى الفيبرى الذى يقـــوم بدور المعلق وينطق بالكلمات الأخيرة فى المسرحية :

أننا الآن معظم الوقت نقبل الحل الوسط وأنا أفضل ذلك ٠ ولكن الحق مقدس وحتى وأنا أعلم انه كان مخطئا وأن موته لا جدوى منه الا أننى أرتعش اذ أعترف أن شيئا طاهرا طهرا منحرفا يدعونى الى ذكراه وهى ليست كلها صفاء وانما ذاته صافية لأنه لم يسمح لنفسه الا بحسن السيره ومن اجل ذلك اعتقد أننى سوف أحبه حبا يفوق حبى لجميع عملائى العقلاء ٠ ومع ذلك فمن الخير أن نقبل الحل الوسط ، لابد من ذلك ! أنى حزين من أجله وأقيم عليه الحداد فى شىء من ٠٠٠ الفزع ٠

هذه الكلمات تعطي انطبـاعا مختلفـا جدا عن المسرحية التى ننهيها • فالقول بأن « الحق مقدس » وانه « لم يسمح لنفسه الا بحسن السيره » عن رجل خان علاقاته لسبب رفض ان يواجهه ثم سمى كل من اتهمه بذلك كاذبا ــ أقل ما يوصف به انه مضلل • ربما كان القول بأن « ذاته صـافية » أكثر قبولا ولكنها ليسـت الانطباع الغالب الذى تعطيه الكلمات • تفسير النص هذا يضفى على المسرحية نوعا من اللبس ويبدو فى غير مكانه بنفس الشكل الذى تبدو فيه بعض تعليقات ميللر على ويلى لومان فى مقدمته فى غير مكانها بالنسبة لمسرحية « موت قومسيونجى » • الا أنها لوجودها خارج المسرحية غير قادرة على أفسادها •

أن انتاج ميللر ضئيل (اربع مسرحيات طويلة وواحدة من فصل واحد) غير أن مستواها غاية فى العلو • فهـو كاتب درامى للعواطف القوية والاقتناع والذكاء • ونثره وان يكن أقل فى علو نلوينه من نثر ويليامز الا انه ذو قوة وفتوة تمكنه من خدمة أثقل الأغراض وزنا دون أن يبدو طنانا أجوف • وحوار وليامز يقدم فى الغالب تحديدا أدق للشخصية ولكن حوار ميللر فيه لياقة من نوع آخر ــ تلك هى مطابقته التامة للمضـــمون الدرامى • لغته تتغير من مسرحية لاخرى ومن مشهد لمشهد وليس من شخصية لشخصية ، وفوق كل شيء فان له نفس عبقرية اليوت (فى الشعر)فى بساطة الكلام بل وقبحه فى لحظات الذروة • نرى ويلى لومان يقول «هذا الغلام سيكون له شأن وأى شأن !» واليزابيث بروكتور تقولفى اعترافها العظيم لبروكتور» «لابد من زوجة باردة لتبعثعلى الفسق••• أن البيت الذى كنت ربته كان بيتا باردا » ان ميللر لسوء الحظ كاتب درامى يحتاج الى منشط خارجى يقدم له الاطار للموضوعات التى تشغل ذهنه • قدم له مكارثى « البوتقة » كما قدمت له قصة عرضية فى جريدة « منظر من الجسر » • ولكن هذه المنشطات فيما يبدو قليلة ومتباعدة •

الكتاب المسرحيون الجدد

يتناول هذا الفصل الأخير تناولا فرديا أهم الكتاب المسرحيين الجدد الذين ظهروا فى العشر السنوات الاخيرة • وبعض هؤلاء يحتل مكانا غير متناسب فى كتاب لم يمنح فيه المررايس وكليفورد اودتس وأوكيزى وسالاكرو وبيتى اهتماما فرديا • ولكن هؤلاء الكتاب الجدد ما يزالون يكتبون • والناقد يقدر طاقتهم كما يقدر منجزاتهم • وهذا الى جانب أن درس الموضوع فى حينه يغير من نبرة النقد اذ يصبح تحليل المسرحيات اكثر لينا وأقصر عمرا ، وليس معنى ذلك على أية حال نقصا فى الجاذبية •

فرنسا :

العجيب فى أمر فرنسا ان بها جيلا جديدا من الكتاب المسرحيين ولكنه ليس جيلا من الشباب • فى «مرشد للمسرح الفرنسى المعاصر» ظهر حديثا (ديونيسس فى باريس ١٩٦١ لوالاس فاولى) نجد أن أصغر الكتاب سنا ممن تناولهم الكتاب هو كامية الذى ولد عام ١٩١٢ • والقسم الخاص بالموجة الجديدة وعنوانه «المسرح التجريبى» يتضمن تعليقا على أرتود (ولد ١٩٠٥ ، وبيكيت (١٩٠٦) وأداموف (١٩٠٨) وجينييه (١٩٠٩) وشيهادة (١) (١٩١٠) ويونسكو (١٩١٢) • لا تغير هذه الحقيقة العجيبة من واقع الامر شيئا اليوم أى من ازدهار المسرح الفرنسى ولكنها تهدد بأيجاد ثغرة مخيفة بعد خمسة عشر عاما من اليوم •

---

(١) جورج شحاته اللبنانى الأصل

الثلاثة الوحيدون من هؤلاء الكتاب الدراميين الفرنسيين الذين أحدثوا أثرا عالميا هم ساموئيل بيكيت ويوجين يونسكو ثم جان جينيه • مسرحية بيكيت « فى انتظار جودو » هى أنجح مسرحية تجريبية من الناحية التجارية منذ مسرحية « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ولقد ترجمت منذ أخرجت فى باريس ١٩٥٢ الى ثمانى عشرة لغة ومثلت فى بلاد كثيرة من العالم •

وسر جاذبيتها المباشرة هو انها رغم قلة الفعل فيها مسرحية بالغة الأوج فى الفن المسرحى ، وفصل الحوار الذى لا ينتهى بين الاثنين مضحك دائما ومحزن فى نفس الوقت ــ مضحك لأن ذلك النوع من الحوار مضحك جدا ، ومحزن لأن السبب الرئيسى الذى يدعوهم للكلام كلية هو مجرد قتل الوقت وملء الفراغ • تحت رقرقة الحوار المضحكة يكمن هم مقيم •

فلاديمير : كنت باقول ايه ••• ازى رجلك ؟

استراجون : بتورم جامد

فلاديمير : آه ايوه الاتنين الحرامية • فاكر الحكاية ؟

استراجون : لأ

فلاديمير : احكيها لك ؟

استراجون : لأ

فلاديمير : أهى تضيع الوقت • (وقفه) اثنين حرامية اتصلبوا فى الوقت اللى انصلب فيه السيد المخلص•واحد•••

استراجون : السيد اه ؟

فلاديمير : السيد المخلص • اثنين حرامية واحد مفروض انه نجا والثانى •• (يبحث عن الكلمة المضادة لنجا) ••• هلك

استراجون : نجا من ايه ؟

فلاديمير : النار

استراجون : أنا رايح (**لا** يتحرك)

فلاديمير : ومع ذلك...(وقفه)..ازاى...اوع تكون متضايق من كلامى ـ ازاى انه من المبشرين **الاربعة** واحد بس هو اللى يكلم عن حرامى **نجا** ؟ **الاربعة** كانوا هناك ـ اهو يعنى حوالين المكان ـ واحد بس هو اللى يكلم عن حرامى نجا (وقفة) **ماتيالله امال ياجوجو** هو انا حالعب لوحدى ماتبـــاسى الكورة مرة يأخى ..

استراجون : (بحماس بالغ) دى هايله **بشكل** ..

فلاديمير : واحد من اربعة . من الثلاثة الثانيين اثنين ماجابوش سيرة اللصوص على لســـانهم والثالث قال انهـــم زعلوه .

استراجون : مين ؟

فلاديمير : اه (وقفه)

استراجون : انت بتكلم فى ايه ؟ **زعلوا مين** ؟

فلاديمير : السيد المخلص

استراجون : ليه ؟

فلاديمير : لأنه مخلصهمش

استراجون : من النار ؟

فلاديمير : يا مغفل ـ من الموت

استراجون : انا فاكر انك قلت من النار

فلاديمير : من الموت من الموت

استراجون : طيب وايه يعنى ؟

فلاديمير : فلازم الاثنين التانيين هلكوا

استراجون : وليه لأ ؟

فلاديمير : لكن الحوارى النانى بيقول ان واحد نجا

استراجون : خلاص بقى ما دام مش متفقين ٠

فلاديمير : لكن الاربعة كانوا هناك ٠ واحد بس هو اللى بيتكلم عن حرامى نجا ٠ نصدقه ليه وما نصدقش الباقيين ؟

استراجون : مين اللى يصدقه ؟

فلاديمير : كل الناس ٠ دى الرواية الوحيدة اللى يعرفوها

استراجون : الناس ٠٠٠ دول قرود ما يفهموش حاجة

هذه المقطوعة توضح اسلوب بيكيت الفنى ٠ الموضوع الجاد يقدم فى شكل الموزيكهول ٠ اهتمام احد الافاقين الصادق باحتمال الخلاص تقطعه قطعا منتظما ملاحظات الآخر بمثل قوله « دى هايلة بشكل » والمناقشة تتبع نموذجا كوميديا دقيق التركيب ، ومنطق فلاديمير يواصل فى انتظام تضييق الخناق لتفرقعه فى النهاية كلمة استراجون « الناس دول قرود ما يفهموش حاجة » هذا الشد بين الموضوع والشكل يسرى فى ثنايا المسرحية كلها ٠ كثير من السطح يشغل بالسخرية من السلوك الاجتماعى العرفى ٠ فبوتزو مثلا لا يستطيع ان يقوم لفعل بسيط كالجلوس دون ان يصحب ذلك سيل من التعظيمات التى يقوم بها تابع ، والأفاقان كذلك يحاولان دوما أن يجريا محادثة مهذبة مستخدمين عبارات أخاذة كقول فلاديمير « اوع تكون متضايق من كلامى ؟ » غير أن السخرية ليست

مجرد كوميديا عابرة فالتأكيد على مظاهر الحياة السطحية كما فى اليوت له دوره فى معنى المسرحية · عند احدى النقط يرقد بوتزو السمين على الارض عاجزا عن النهوض ثم يصيح فى تشنج قائلا « النجدة ! » فنرى فلاديمير سعيدا بهذه الفرصة وبأن يكون نافعا مرة من المرات يقول : « دعنا نستفد من وقتنا ولا نضيعه فى كلام فارغ » ثم ينخرط فى خطبة مستفيضة · هذا المشهد هو النمط المألوف عند بيكيت · الموقف نفسه مضحك ومع ذلك فله تضميناته الجادة · وخطبة فلاديمير ولو أنها طنانه رنانة الا انها تتضمن المعنى الحقيقى للمسرحية يقول :

ماذا نحن صانعون هنا ، هذا هو السؤال · لقد حلت علينا البركة اذ نحن نعرف الاجابة على هذا السـؤال · أجل فى هذا المضطرب الكبير يتضح شىء واحد فقط وهو أننا فى انتظار مجىء جودو ·· ثم يقول ·

الأكيد ان الساعات طويلة فى هذه الظروف وانها تكرهنا على أن نتلهى باجراءات ، كيف أصفها··· قد تبدو فى البداية معقولة الى أن تصبح عادة · تستطيع أن تقول انها تحول بين عقلنا والشتات ·

ان جراءات الحياة السطحية التى تتكون منها المسرحية تبعد ذهن الانسان عن اليأس الكامن فيها ، عند بيكيت واليوت سواء · الا أنها عند بيكيت نوع من الترويح (مهما يكن من سـخره) لأن بيكيت لا يشارك اليوت يقينه المسيحى المتفائل فى الفداء من بعد اليأس ·

التفسيرات التى اعطيت ويمكن ان تعطى عن مسرحية « فى انتظار جـودو » كثيرة ومختلفة · على أن عدم الاتفاق على معنى واحد ليس يعنى انه ليس لها معنى · فبيكيت كاتب كهربائى جدا ومسرحيته مليئة بالأصداء المسيحية الواضحة الا أن الاشارات التاريخية والأنثرويولوجية بها أقل · وكل فرد من أفراد الجمهور

يلتقط الاصداء التي هو مهيأ لها · أما تفسيري الذاتي فهو ان الافاقين جزءان لشخص أو لجماعة ترى نفسها ذاتيا ، فلاديمير ممثلا الجزء الروحي واسنراجون الجزء الحيواني · وأن بوتزو ولاكي يكونان شخصا أو جماعة ترى موضوعيا ،بوتزو ممثلا المستغل والمستفيد من الافكار ولاكي المستغل (بفتح الغين) ومبتكر الأفكار · بمعنى آخر نحن نعاني ونشـــفى مع اسـنراجون وفلاديمير في مخاوفهم وآمالهم وكراهيتهم وحبهم · ولكننا نرى بوتزو ولاكي من خلال عيونهما ولذلك لا نرى فيهما غير سطح الحياة الاجتماعي ، أما المعنى الذى كان يقصده بيكيت بالضبط فأمر غير هام · المهم ــ وهذا عامل مشترك في كل التفسيرات تقريبا ــ أن هذه الشخصيات الأربع تكمل صورة للانسانية بوجه عام : وهذا شيء جوهري نظرا لأن المسرحية فوق كل شيء تتناول محاولات الانسان لشق طريقه في الحياة مقيما حائطا من الآمال والأوهام بينه وبين اليأس·· اعظم هذه الآمال ــ وهو ان الحياة ليست عبثا واننا على موعد غامض فوق هذه الارض وليس محض صدفة ــ مرموز اليه بجـودو · تســـاءل النقاد كثيرا عن طبيعـــة جودو وحقيقتها وهذا تساؤل لا محل له فالمسرحية ليست عن جودو وانما كما ينبيء عنوانها عن انتظاره · عن الحياة فوق الأرض لا عما يعقبها ·

أن فلاديمير واستراجون يقيمان نفسيهما كأدنى مقام مشترك لكسر الانســانية · دفئهما وســط اليأس هو دفء الدنيا · هذا بالاضافة الى طاقتها المسرحية ، واشراق توقيعها ولغتهــا يجعل من هذه المسرحية « في انتظار جودو » عملا عظيما باقيا على الزمان · لم يكتب بيكيت منذ ذلك الحين شيئا بلغ هذا المستوى · مسرحية « لعبة النهاية » (١٩٥٧) جيدة الكتابة الا ان اليأس فيها قد أصبح على درجة من الشمول بحيث لم يعد من الممكن تمييز الشخصيات كرموز بشرية · ثم ان مسرحياته الأخرى قصيرة قصرا شديدا · ولعل اجودها هى « شريط كراب الأخير » (١٩٥٩) نشهد فيها

رجلا عجوزا يصغي الى وصف لتجربة جنسية سعيدة ـ التجربة الوحيدة ـ وهو وصف سجله على شريط منذ سنوات بعيدة ضمن سلسلة من الصور البديعة الدقيقة التى تعيد الى الأذهان مولى بلوم

يوجين يونسكو جاء الى المسرح عن طريق الكلام المعاد المألوف ٠ وقع فى يده كتاب عن الجمل الانجليزية فأوحى اليه كتابة مسرحيته الأولى سخصيات « المغنية الصلعاء » (١٩٥٠) ـ مســتر ومسز سميث وخادمتهما مارى واصدقاؤهم عائلة مارتن ـ مأخوذة كلها من كتاب المدارس الابتدائية ٠ والمسرحية عرض بديع لكليشيهات المجتمع البورجوازى ٠ مليئة بالروتينيات غير المنطقية ، والدهشة المهذبة البلهاء التى تفغرفاها للوقائع التافهة ، والحكايات الطويلة التى لا رابط لها ٠ وشغف ظاهر للاتصال دون توفيق ٠ الموضوع الممتع الوحيد فى حياة هؤلاء الناس هو المغنية الأولى الصلعاء الغامضة ومع ذلك فعندما يســأل رجل زائر من رجال المطــافىء عن صحتها تصــيبهم صــدمة وكأنما نزلت عليهم صــاعقة ويغيرون الموضوع على الفور ٠ والمسرحية رغم ما فيها من نقط ضعف الا انها مضحكة جدا ٠ وقيمتهــا ترتكز على أن جذور ما فيهــا من فنتزية تمتد الى التجربة المشتركة العالمية فى التفاهة والعبث ٠

كل مسرحيات يونسكو الجيدة تشترك فى هذه العمومية (وهى الصفة اللازمة لاضافة العمق الى شخصياته ذات البعدين) غير ان مسرحيته الثانية وهى « الدرس » (١٩٥٠) ليست واحدة منها ٠ انها قصة أستاذ يحاول ان يعلم تلميذته الشابة الرياضيه واللغة المقارنة ٠ ضيقه المتصاعد يسير فى خط متواز مع اهتمامه الجنسى المتصاعد وتنتهى المسرحية باغتصابه الرمزى للفتاة وقتلها ٠ الا ان هذه العلاقة بين الأستاذ والتلميذة تقصر عن اثارة تضمينات أوسع ومعظم الوقت مســتغرق فى التفتيت المنطقى بعضــه مضحك حقا وبعضه استعراض مهارة ليس الا وبعضه عبث ٠ ومن المؤسف ان اصبح لهذه المسرحية شهرة عالمية اذ ان ذلك يساعد على تغذية

الفكرة الخاطئة بان صفات يونسكو الرئيسية هي الفوضى اللفظية . والادعاس من أجل الادهاش ثم التفلسف الذي لا معنى له • يونسكو نفسه ادعى بان لغته مضعضعة وانه يبنيها من جديد • غير ان اللخبطة التي تهبط اليها مسرحياته أحيانا من تجميع لألفاظ ماهي بألفاظ ليست في الغالب سوى مجرد مطايا لفكاهات هزيلة دخيلة •

ومن بعد « الدرس » جاءت مسرحية « الكراسى » (١٩٥٢) وهى دراسة مسرحية ناجحة لزوجين طاعنين فى السن وذكرياتهما • بدأت مسرحيات يونسكو الآن تتخذ طابعا متزايدا من حيث الذاتية والعصبية والعمومية • مسرحيتا « جاك او الخضوع » (١٩٥٥) وملحقها « المستقبل فى البيض » (١٩٥٧) صور كابوسية لشاب يعانى من الضغوط المختلفة التى ترهقه بها عائلته ـ ليمتثل ويحافظ على تقاليد العائلة وينجب وريثا • المؤثرات الكوميدية المخيفة تنبع من الطريقة التى تؤدى بها الشخصيات أعمالها الروتينية ، حتى ولو كانت المواقف هزلية • فالعائلة تتبرأ من جاك وتنبذه حتى يمتثل لنظام العائلة ويقول انه يحب البطاطس فى قشرتها • كما ان تسلط فكرة الخلفة على عقول العائلة تتمثل فى وضع الأقارب لعشرات البيض من تحته وحضه بصوت موقع منغم على فقسها • وفى مسرحيته « ضحايا الواجب » (١٩٥٣) يرغم الرجل الصغير البطل بواسطة زوجته وشرطى على التنقيب المؤلم فى ذكرياته • على أنه بمواجهته لماضيه مواجهة أمينة يحظى بحرية جديدة سرعان ما تظهر فى اتجاه مخيف بالارتفاع والتحليق بعيدا عن متناول زوجته والشرطى • واذ يتضح انه فى حاجة الى شىء من الثقل تنتهى المسرحية بارغامهم له على التغذية بلباب الخبز •

لعل « أميديه » (١٩٥٤) و « الساكن الجديد » (١٩٥٦) هما اجود مسرحياته ففيهما يجعل للاختلال العصبى عند شخصياته

الرئيسية كيانا خارجيا تماما وذلك بالحاقه برموز مادية (الجثة فى « اميديه » والأثاث فى « الساكن الجديد » ـ انظر صفحتى ٨٨ ، ٨٩) • ولهذه الرموز نتيجتان عظيمتان الأولى أنها تبقى المعنى عاما وذلك بعدم المطالبة بتفسير مخصص • والثانية أنها تعطى الفعل نقطة بؤرية وهو شيء كثيرا ما افتقد فى مسرحياته السابقة • والمواد تعالج معالجة طبيعية تامة (فالجثة الضخمة بالنسبة لايميديه وزوجته ليست سوى جثة ضخمة) وهذه الطبيعية لا تدع مجالا للنكات المدحبلة • كما أن الفوضى اللفظية التى عهدناها فى المسرحيات الباكرة تختفى فى هاتين المسرحيتين •

وبعد مسرحية « القاتل » (١٩٥٨) وهى عملية مفككة غاية التفكك انتج يونسكو اكثر مسرحياته نجاحا من الناحية التجارية وهى « الخرتيت » (١٩٥٩) • لقد وجد البطل بيرانجيه نفسه واقعا فى شباك عالم كل واحد فيه يتحول الى خرتيت وعند النهاية يجد نفسه الانسان الوحيد الباقى • هذا المجاز لهستريا القطيع (مع تلميحات مخصصة من حين لحين عن قيام النازى) يزود يونيسكو ببعض الفرص البديعة وخاصة فى تبرير الشخصيات للأحداث الفظيعة ، من ذلك النقاش الجاد بين بيرانجيه وصديق له عن مزايا وعيوب التحول الى خرتيت ، كما أن الجيران لايتنبهون للخطر ولا ينهضون لمواجهته مؤثرين الانغماس فى مجادلات فلسفية عن العدد الصحيح للحيوانات التى يمكن ان يثبت بالدليل الميسور وجودها طليقة فى المدينة • تفتيت المنطق هنا له ما يبرره من الناحية الدرامية فضلا عن انه ذو وقع طيب جدا ومع ذلك فالمسرحية يصيبها الوهن والتراخى • أن الرمز المركزى أقل خصبا من الجثة فى « اميديه » •

فى مشهد من مشاهد « الخرتيت » يخطىء يونيسكو خطأ جسيما اذ يظهر شخصية وهى تتحول تحولا جثمانيا أمام أعيننا فمن الرأس ينمو قرن كما يتلون الصدر باللون الأخضر • هذا

النوع من التردى مألوف عند يونيسكو وفى جميع مسرحياته اخطاء مماثلة فى التقدير الدرامي • وحتى « أميديه » تنهار قرب النهاية عندما يدخل يونيسكو فجأة عدة شخصيات جديدة ثم يرفع ايميديه فى الهواء وهو يحتج احتجاجا واهيا بأنه « ضد الرفعة والعلو » • ولعل فى هذا الضرب من التسامي الكلاسيكى فى نهاية التراجيديا شيئا من الترويح ولكن كان من الممكن ان تنهى المسرحية فى نطاق وضعها المحكم بما فيه من رموز • وفى مسرحيات اخرى يسمح للنكات التى لا محل لها بأن تفسد المشاهد كما تنشأ الافكار الجديدة ثم تخرب • سيظل يونيسكو هاويا فى المسرح بما تحمله كلمة الهواية فى اللغة الانجليزية من معنى •

أما جان جينيه فمسرحه مسرح الأحاجى والألغاز فهو يستخدم مراسم الهندام للتعبير عن ثنائية عواطف قوية معينة ـ الحب فى الكراهية والحسد فى الازدراء • اوضح مثال لذلك هو مسرحيته الأولى «الوصيفتان» (١٩٤٧) • الأختان كلير وسولانج يرتديان ثياب سيدتهما « المدام » كلما كانت خارج البيت • ولقد استحدثا نوعا من المراسم وذلك بان تقوم احداهما بدور الوصيفة لتساعد الأخرى على ارتداء ملابسها كما لو كانت السيدة او المدام فهى تنحنى فوق قدمها لتلمع لها حذاءها بينما تزهو المدام بزينتها المستكملة ، وفجأة تبصق فى وجه المدام وتنهال عليها ضربا وتطرحها على الأرض • هذه المراسم من سادية وما سوشية وغطرسة ومهانة تعكس عكسا دقيقا موقف الوصيفتين من سيدتهما التى يعتزمان قتلها • وعندما تصل لانرى الغولة التى كنا نتوقع وانما هى امرأة سطحية من نساء الدنيا ، عادية ، غنية مسرفة فى الرومانتيكية ، ثم لا تلبث ان تمضى لتلاحق عاشقها الذى تحيطه بولهها ورومانتيكيتها المضحكة دون أن تشرب الشاى المسموم الذى قدمه لها الأختان • ومن ثم تعود الأختان لاحتفالهما الخاص • تدرك كلير الآن ان الخطوة الأولى التى يجب ان يتخذاها ضد المدام هى ان يقتلا فى نفسيهما عناصر المدام التى يكرهانها ـ وهى تعاليها ونفاقها

واعتدادها بنفسها • وفى أبهة المدام ترغم سولانج على ان تناولها
الشاى المسموم وتشربه • ان الكلمة الاخيرة لسولانج لأول مرة
امينة وهادئة •

كل ذلك يصنع مسرحية بديعة متماسكة ذات فصل واحد
د نيا مثل واضح على عدم اهتمام بالناحية الخلقية فيما يكتب •

كان جينيه يتيما وارسل وهو مايزال صبيا الى الاصلاحية
وادين عشر مرات بتهمة السرقة • واذ وجد نفسه منبوذا أيقن أن
النفاق وحده هو الذى يجعل المجتمع البورجوازى مختلفا عنه •
ان السر الذى أحس به داخل نفسه هو حقيقة الدنيا ولذلك فان
كل بنكير فى نظره لص محترم وكل راهبة بغى متسامية • كانت
سرقاته فى جانب من جوانبها احتجاجا خلابا على النفاق الخلقى غير
انه اكتشف فى اواخر الثلاثينيات من عمره احتجاجا من نوع اقل
ازعاجا وهو ــ الأدب • الوصيفتان تعبر ان تعبيرا دقيقا عن فكرة
جينيه عن الأخلاق حيث يتضمن التحقيق الذاتى فيها قبول وتغذية
طبيعة الفرد الذاتية غير الخلقية • أمانة سولانج فى نهاية المسرحية
هى آمانة الرذيلة ــ فلأول مرة تعترف دون حرج او حياء بميولها
الجنسية الشاذة مع اختها • ومع ذلك فالعجيب فى الأمر ان هذه
المسرحية غير الخلقية تعمدا تلوح للجماهير بالغة الخلقية : تعرية
الادعاء هى المقدمة المألوفة الضرورية للتجدد الخلقى والحيوى •

مسرحية « السود » (١٩٥٨) تتبع نموذجا مشابها وموضوعها
هو موقف السود المتناقض نحو البيض • فالزنوج يقيمون احتفالا
بديعا تندمج فيه رغبتهم لقتل امرأة بيضاء مع رغبتهم لبهرها
جنسيا • وبعد مراسم قتل ملكة بيضاء وقاض وحاكم ومبشر
(يؤدى أداورها زنوج يلبسون أقنعة بيضاء) يصفو الزنوج أخيرا
لأنفسهم مثلهم مثل كلير وسولانج • ولأول مرة يتضاجع الشخصيتان

المركزيتان دون التهامس الخافت ودون تقليد وتقول الفتاة « على الأقل نعرف أنك لاتستطيع ان تنني اصابعك داخل شعرى الأصفر الطويل » ٠

مسرحية جينيه الطويلة السابقة وهى « الشرفة » (١٩٥٦) تحليل يسوى بين السلطة والجنس لشخصيات ذات نفوذ صورى ـ ملكة ، قاض ، اسقف ، قائد والقادم الجديد للصفوف وهو رئيس الشرطة ٠ وهى تهجم نارى على اعوان الحاكم اشد مما أنتجه اى كاتب مسرحى يسارى انجليزى ٠ والمشاهد الأولى فى الماخور التى يلبس فيها البغايا رجالا عاديين عباءات أصحاب المقام والسلطان ثم يمارسون بعد ذلك فنتزية السلطان الجنسية ، هذه المشاهد هى أحسن ماكتب جينيه من أحاجى ٠ثم يشتط التحليل فيما بعد ويذهب الى ما وراء الطبيعة ومن تم يغرق المسرحية ٠ ان طريقة جينيه المسرحية محدودة جدا ولو انها فى نطاق حدودها يمكن ان تكون بالغة التأثير ٠

الولايات المتحدة :

فى عام ١٩٥٠ كان المسرح الأمريكى فيما يبدو يقود العالم ٠ فقد كانت العشرينيات والثلاثينيات حادة النشاط المسرحى فى الولايات ثم انتجت الأربعينيات تنيسى وليامز وارثر ميللر ٠ من الكم بدا ان الكيف ينبثق وهو وضع مثالى ٠

بعد عشر سنوات كانت الصورة مختلفة كل الاختلاف فقد ظهر ان المسرحيتين اللتين كتبهما وليامز اول ماكتب كانتا احسن ما كتب ٠ ثم ان ميللر لزم الصمت ست سنوات ٠ ولم يتقدم احد ـ لا أحد على الاطلاق ـ ليقتفى اثرهما ٠ يكتب وليام انج ـ وهو طراز متواضع من ابسن ـ مسرحيات تجارية يبدو ان جديتها تزيد من الاقبال عليها ٠ كذلك يكتب وليم ساروريان الذى نصب نفسه المسيح المنتظر ٠ فمنذ عام ١٩٣٩ عندما قدم مسرحيته الأولى ذات الفصل الواحد (الرجل الذى ترك قلبه فى

النجاد) بقوله : « ان المسرح الامريكى الأصدق والأعظم سوف يبدأ حياته بعد ان تظهر هذه المسرحية وتحدث اثرها » ـ منذ ذلك التاريخ وهو يغوص غوصا منتظما فى وحل ترخصاته العاطفية . ثم ان كاتبين من كتاب القصة وهما ترومان كابوت وكارسون ماك كلرز قاما بجولة قصيرة فى دنيا المسرح ثم انسحبا ثانية . وكتب ارثر لورنس بضع مسرحيات نجحت نجاحا متوسطا وذلك قبل أن ينتقل الى الكوميدى المسرحية وكتابة كتاب قصة الجانب الغربى (١٩٥٧) وغجرية (١٩٥٩) .

جاء بعد هؤلاء وليم جبسون وهو كاتب قصة آخر انتقل الى المسرح فى الأربعينيات . مسرحيته الأولى « اثنان يتأرجحان » (١٩٥٨) كوميديا شخصيات واستعراض قوة اذ ان الشخصيات لا تزيد عن اثنتين . ولقد مسرح بعد ذلك بعام كتابا له عن هيلين كيلر وحياتها الباكرة . ومسرحية « العامل المعجز » (١٩٥٩) تظهرنا على محاولات انى ساليفان للوصول الى عقول الصم والبكم والعميان والناشزين من الأطفال فى السابعة من عمرهم . وهى ذات اثر من الناحية المسرحية وينقذها موضوعها الواقعى من الترخص العاطفى غير انها انتاج صنعة اكثر منها انتاج فن . لسوف يصبح جبسون تيرنس راتيجان الامريكى ـ وهو صناع لماح يمكن ان ينتقل من موضوع لموضوع ماسا اياه بعصا المسرح السحرية ولكن دون ان يكون له هو ذاته عمق بصيرة .

وأحدث الكتاب المسرحيين الاميركيين هو جاك جلبر الذى تركت مسرحيته « الصلة » (١٩٦٠) اثرا طيبا فى نيويورك ولكن ليس فى لندن . وموضوعها هو مدمنو المخدرات الذين يزعجهم الغير من اصحاب المصالح والمتعاطفين . يفسد المسرحية اطار شبه بيرانديللى لا يحظى بالثبات كما يقود الكاتب الى عدة سبل أسلوبية مسدودة . الا ان اللب الطبيعى المكون من الحوار الجارف للأنباذ بديع ويشير الى العرق الحقيقى عند جلبر .

سويسره

لم يظهر فى المانيا منذ النظام النازى كاتب مسرحى ذاعت شهرته عالميا الا أن سويسرة الناطقة بالالمانية أنتجت أخيرا ولأول مرة فى تاريخها كاتبين مسرحيين هامين • وليس هناك شىء مشترك بين المسرحيات الأولى **لفردريك دورينمات** (ولد ١٩٢١) ومسرحيات **ماكس فريش** (ولد ١٩١١) • الا أن هناك تشابها فى أعمالهما الأخيرة الناجحة يستحق المناقشة • مسرحيتا دورينمات «الزيارة» (١٩٥٦) وفريش « مشعلو النار » (١٩٥٨) مسرحيتان خلقيتان عصريتان بورجوازيتان هما رد فعل لرخاء المانيا العظيم بعد الحرب ولكنهما لا يشاركان فى الهستريا التى سببتها مادية العشرينيات المماثلة فى المسرح •

فى مسرحية « الزيارة » تعود كلير تساخا ناسيان وهى أغنى سيدة فى العالم الى مسقط رأسها البلد الصغير • كل واحد يأمل فى أن تهب المدينة ومواطنيها هبة طيبة • وفى المأدبة التى اقيمت تكريما لها تمنحهم بالفعل منحة قيمة ـ ولكن على شرط واحد : وهو ان يقتلوا الفريد ايل وهو مواطن مبجل والعمدة القـــادم المرتقب •

السبب هو انه منذ سنوات عديدة انكر الطفل الذى ولدته منه واستأجر رجلين ليحلفا زورا بانهما هما الآخران ضـــاجعاها وعلى ذلك طردت من المدينة كبغى • وهكذا سلكت سبيل الغوانى الذى هيأ لها عن طريق زيجات عديدة فطنة عمل ملايينها • وهى الآن متأهبة لأن تشترى انتقامها • كان رد الفعل لعرضها اول الأمر استياء خلقيا شديدا ولكن الفصل الأول ينتهى بكلماتهـا الهادئة المنذرة : « أستطيع أن أنتظر » ثم لا يلبث الناس أن يشتروا الغذاء الطيب والكساء الثمين سلفا • ولما كان ايل نفسه صاحب حانوت فقد ادرك قبل غيره ما كان يجرى ولكنه لم يكن يملك عمل

شيء • فلما تراكمت الديون على المدينة تدخل الاقتصـاد المحض وجعل امر الموت شيئا لا مفر منه •

وبالمسرحية نقط ضعف : فهناك تكرار مبالغ فيه لما يكتشفه ايل من ان الناس يرتدون ثيابا انيقة واحذية جديدة • فضلا عن ان دورينمات يجعل المواطنين قساة القلوب قسوة بالغة • الا ان قيمتها تكمن في الصرامة الخلقية الزكية التي تنبع من الفكرة المركزية ومن معالجة دورينمات الحرة لها في الاطار العام لمدينة صـغيرة • والمسرحية تستطيع بذلك ان تكون خيالية وعصرية في نفس الوقت (وصول كلير مع حاشيتها المرعبة المكونة من خصـيين أعميين استخدمت ثروتها في القبض عليهما وتشويههما والاحتفاظ بهما يثير في الذهن فكرة القضاء المحتوم ـ تسلمها برقية من الرئيس ابزنهاور مهنئا بالزواج) • تنعكس الصرامة في اللغة • كلير وزوجها واقفان في شرفة الفندق فيسمعان ضجيجا وعراكا عندما يكتشف ايل ما يصنعه الناس فيطرد جميع عملائه خارج المحل

الزوج الثامن : ضجيج في الشارع

كلير : حياة المدينة الصغيرة

الزوج الثامن : يبدو ان شيئا غير عادي يجرى في ذلك الحانوت

كلير : ربما كان عراكا على سعر اللحم

في مسرحية « مشعلو النار » يعالج ماكس فريش موضـوع المهادنة بصرامة مماثلة • حتى اسم البطل ذاته ، صيغ على طريقة المسرحيات الخلقية في العصور الوسطى ـ ومعناه الرجل الصـالح واسمه الأول جوت ليب أي حب الله • وهو بورجوازى صالح يعيش في بلد ازداد فيه أخيرا حوادث اشعال الحرائق العمد•ومن رأيه أنه ينبغي شنق مشعل الحرائق • يعرف هذا مصارع عاطل من مصارعى السيرك اسمه شميتز،يطرق بابه ويسأله طعاما•يدخله الرجل الصالح

بعد احجام ويقدم له الطعام بل ويسمح له بالنوم فى البيت ٠ وفى اليوم التالى يأتى المصارع بصديق له سىء السمعة مثله ٠ يظل الرجل الصـــالح وزوجتـــه يقظين طول الليل اذ يوقظهما صوت دحرجة يتبين فيما بعد انها براميل بترول ٠ يقوم الرجل الصالح بمحاولتين ضعيفتين للتخلص من الرجلين وعندما يزداد يقينه بانهما هما اللذان يشعلان الحرائق يزداد فى رعبه تلطفا نحوهما بل ويقدم لهما عشاء فاخرا فيه اوزة تكريما لهما ٠ وأثناء العشاء يتهمانه بأنه يشتبه فيهما ٠ ولما ينكر يطلبان منه كدليل لحسن النية علبة ثقاب (فلقد اكتشفا انهما نسيا الثقاب ولا قدرة لهما على عمل شىء) ٠ فياتيهما بالثقاب ومن ثم يشعلان النار فى البيت ويجد الرجل الصالح هو وزوجته بابيت نفسيهما للنصف الثانى من المسرحية فى الجحيم ٠

وفى استياء شديد يسخط الرجل الصالح على فضيلته :

لقد التزمت طوال حياتى الوصايا العشر ٠ لم افقد الحياء قط ٠ لم اطمع فى بيت جارى او اذا طمعت فيه ابتعته ٠

واخيرا ينتقل هو وبا بيت الى الجنة فلقد اعلن ابليس مستاء أنه قد تقرر فيما يظهر عفو عام :

كل من يرتدى بزة رسمية او ارتدى بزة رسمية عندما قتل او الذى يعد بارتداء بزة رسمية عندما يقتل او يأمر بالقتل فقد نجا ٠

والمسرحية متصلة على التخصيص بقيام النازية وتدمير المانيا اثنـــاء الحرب ورخائهـــا الجديد ٠ يقــول بيدرمان اى الرجــل الصالح لقد كانت النار الكبرى بعد كل شىء نعمة « من حيث تخطيط المدن » وتختم الجوقة بقولها :

ابدع مما كان

اغنى مما كان

ابراج عصرية عالية

تتلألأ بزجاجها ومعدنها المصقول

ولو ان القلب لم يتغير

سبحوا لله

قد ارتفعت قوائم مدينتنا ٠

شعر الكورس فى معظمه بريختى الأسلوب ٠ لقد كان فريش صديقا حميما لبريخت ٠ « ومشعلو النار » رغم أنها ليست فى أية نقطة تقليدا الا أنها أبدع امتداد ظهر حتى الآن لمسرح بريخت وهو خط من التأثير يمكن ان يذهب بعيدا ٠

بريطانيا العظمى

٨ مايو ١٩٥٦ هو اكثر التـــواريخ ذكرا فى نقد المســـرح البريطاني الحديث ــ وهو التاريخ الذى قدم فيه مسرح الرويال كورت مسرحية **جون أوزبورن** « انظر الى الوراء فى غضب » منذ ذلك التاريخ دخلت حياة جديدة وحركة فى المسرح اللندنى الذى كان يغط فى سبات متقطع من عهد شو وجولزويرذى ٠ فى الخمسينيات كان قد وصل الى أقصى ما يمكن من ملاعبة أدبية فى شعر كريستوفر فراى الدرامى الذى كان نثر اوزبورن نقيضه العنيف ٠ كان نثرا فيه تهور واندفاع وغلو يسلق ذات اليمين وذات اليسار ، نثرا حيوانى الصفة ، جديدا اذ ذاك على المسرح ولم يعدله شىء بعد ٠

الحيوية فى الشخصيات وفى الحوار هى الميزة الكبرى لعمل اوزبورن ٠ضعف مسرحياته الأولى كامن فى الجانب العقلانى للكتابة المسرحية وفى تنظيم المسرحية كلها وأيضـــا فى معناها ٠ فنهاية مسرحية « انظر الى الوراء فى غضب » مثلا ليست موضع الرضا ٠

السبب الحقيقى لقسوة جيمى بورتر على امرأته طوال المسرحية هو فيض النشاط عنده • فعمله كبائع للحلوى فى أحد المحال لايستهلك شيئا يذكر من هذا النشاط فما تبقى عنده يصرفه فى سلق زوجته اليسون • انه يتشوق للرد ولكنها اضعف وارق من ان تبادله الشتائم وتعانى فى صمت مما يزيده غضبا وسخطا • صديقتها هيلينا التى تصبح عشيقته عندما تهجره اليسون اصلب منها عودا فهى لذلك تقف منه موقف الند ومن ثم تضىء الحياة فى البيت • الا أن اليسون تعود وتتصالح مع جيمى مرة اخرى • وتنتهى المسرحية وهما فى احضان بعضهما البعض يلعبان لعبة الدب والسنجاب القديمة وهى لعبة اطفال كانت المستوى الوحيد الذى يتيح لحبهما الحيوية • هذه النهاية فى المسرح تبدو بديعة ، رائعة فى سخريتها • فنموذج المسرحية فيما يتضح كان دائريا ، عدنا من حيث بدأنا وفى الغد سيبدأ الشقاء مرة اخرى من جديد • غير ان مخرج المسرحية تونى ريتشارد سن أنكر فى مناظرة عقب اداء المسرحية أن هذا هو المعنى المقصود • أنها مسرحية مليئة بالأمل • لقد تحسنت علاقتهما وكانا يلعبان لعبة الدب والسنجاب ساخرين لأول مرة • ولقد اكد النص المطبوع ذلك • المفروض ان جيمى بورتر يقدر أليسون عند النهاية لأنها عانت أخيرا من الشقاء مره (لقد فقدت طفلهما) وهو معياره الرئيسى للحكم على الأشخاص ولكن هذه نبرة زائفة من السعادة فسيظل جيمى فياض النشاط وستظل اليسون على ضعفها القديم •

وهناك امثلة على نفس القصور فى مسرحية « المرفه » بالرغم من ان حيويتها تجعلها مسرحية ذات وقع طيب • آرشى رايس رجل مقتنع بانه لم يعد يشعر بأى شىء ، يحكى حكاية طويلة عن زنجية سمعها مرة تغنى • فحسدها على عمق شعورها • وما تنقضى لحظات حتى يجيئه خبر قتل ابنه فى السويس فما يكون منه الا ان يغنى كما كانت تغنى الزنجية وهو شىء يجعل نهاية الفصل رائعة ولكن

الجمهور تأثر لأنه ظن انه رأى كيف تأثر ارشي اخيرا تأثرا شديدا · فاذا كان هذا هو قصد اوزبورن فالحيلة هينة زرية · اما اذا كان يكتب فى جدية اكثر ــ وهذا هو ما نأمله ــ فرد فعل ارشى فى هذه الحالة لا يمكن ان يكشف الا عن اعماق سطحيته التراجية وكان الواجب اذن أن يروع الجمهور · كان هنــاك قصـــور من جانب اوزبورن عن تحقيق مقصده ·

بمسرحية « لوثر » (١٩٦١) ابعد اوزبورن هذه العيوب يرتقى بنجاح عظيم الى مستوى اعرض وأعلى من الكتابة المسرحية · تنعقب المسرحية كفاح لوثر الذاتي ومغالبته لشعوره بالذنب وبحثه عن علاقة شخصية مع الله ــ وهى اثارة الضمير البروتستانتى · وهى فى شكل سجل للحوادث وأنما سجل روح · الحوادث التاريخية لا يأتى ذكرها الا عندما تكون لهــا صــلة مباشرة بتكوين لوثر الشخصى : نرى ما يكفى من ثورة الفلاحين لنقدر الأثر الذى تتركه على لوثر ولكن لا لنفهم اسبابها التاريخية أو نتائجها · لقد شكا النقاد من ان المسرحية تحذف الكثير ولكن هذا الحذف جزء من اســباب هونها فهى تركز تركيزا امينا ومتواصلا على موضوع ما كان احوج اوزبورن اليه من قبل · كثير من المشاهد درامى حاد ــ مثال طيب على ذلك هو الاعتراف المقدس الذى تبرز فيه غمغمة لوثر الخشنة بالذنب ازاء الخطايا التافهة التى يغنيها الرهبان الآخرون فى نعومة ــ ولكن اوزبورن فى هذه المرة يتحاشى جميع لمســات الميلودراما الدخيلة · وهو يعتمد اساسا على اقوى اسلحته ــ وهو اذنه العظيمة للنثر المنطوق · وهذا هو الآخر اصبح أكثر طواعية واكثر نقاء · فاذا كانت مسرحية « انظر الى الوراء فى غضب » تستولى على انتباهنا بضرب الصنوج فمسرحية « لوثر » تفعل ذلك بيسر الكلارينيت ذى الليونة والعضلية · ونظرا لأنها اول خطوة خيالية لأوزبورن خارج نطاق الطبيعة المعاصرة فهى مرحلة حاسمة تنطوى على أمل كبير فى تكوينه وتطوره ·

آرنولد وسكر (ولد عام ١٩٣٢) من عدة نواح نقيض اوزبورن (ولد عام ١٩٢٩) فاذا كانت مسرحيات اوزبورن تبدو كبداية حية لسيرة حافلة فثلاثية وسكر بضبطها وشدة دقتها اكثر شبها بنهايتها الواعية · ابرز ما فى هذه المسرحيات الثلاث هو القدر الكبير من الوعظ المباشر الذى تحتوى عليه دون أن تغرق وهى خاصية يربطها المرء غالبا بآخر مسرحيات الكاتب الدرامى ·

« حساء الدجاج بالشعير » (١٩٥٨) و « جذور » (١٩٥٩) و«انى اتحدث عن اورشليم»(١٩٦٠) تبدو لأول وهلة ثلاثية بالمعنى الفضفاض من حيث ان كل واحدة منها تتضمن بشكل من الأشكال رونى كاهن · فى مسرحية حساء الدجاج بالشعير يتربى مع عائلة من الشيوعيين الانجليز · تاريخ المشهد الأول١٩٣٦والمشهد الاخير ١٩٥٦ والمسرحية تتضمن بصورة بديعة التحول من المثالية الى خيبة الأمل ، من الحرب الأهلية الأسبانية ، الى الثورة المجرية بينما الشخصيات ذاتها تتحول من ثوريين شبان الى صغار راسماليين كهول · يلعب رونى دورا فى « جذور » كمؤثر فحسب ــ هى قصة فتاة عاملة من نورفولك تقع فى حبه · يحاول ان يعلمها وأن يلقنها آراءه وأفكاره التى تنقلها محرفة الى أهلها الفلاحين الذين يذعرون· الا ان رونى رغم قوله المثالى من انه سيجعل منها مخلوقا بشريا جديدا يسقط فجأة ، ولكن المسرحية تنتهى نهاية أكثر أملا من مسرحيات وسكر الأخرى اذ ان الصدمة تهز بيتى هزة يكون من أثرها أن تجد لنفسها صوتا ورأيا خاصا ، لقد أجدى «التعليم» رغم خشونته وعفويته · « انى اتحدث عن أورشليم » تظهر أخت رونى وزوجها وهما يحاولان ان يعيشا عيشة على نمط وليام موريس وذلك بانتاج أثاث من صنع اليد فى منزل متداع من منازل نورفولك ــ الأسرة كوحدة اجتماعية · يفشلان لسببين الأول ان الاختيار فى المجتمع الصناعى العصرى شىء غير عملى والسبب الثانى ان هناك هوة كبيرة بين مثاليات ديف سيموندر وواقع معيشته · فهو يفقد

عمله الأول كنجار لأنه يأخذ حزمة من المشمع يملكها صاحب العمل (ولو طلبها منه لأعطاها له) ثم ينكر انه اخذها ـ وهى حادثة أحسن اختيارها من حيث انها مألوفة ومع ذلك ذات دلالة ٠ هذه الهوة بين المثالية والممارسة مركزية فى المسرحيات الثلاث جميعها والمعنى الذى يمكن أن تدعى احقيته فى عنوان الثلاثية هو كثلاث تجارب مختلفة وعلى العموم مذهبة للأمل الكاذب فى الاشتراكية العملية ٠

مسرحية وسكر الأولى وهى « المطبخ » (التى لم تمثل كاملة حتى عام ١٩٦١) تصور تصويرا دراميا ناجحا جو العمل الروتينى فى مطبخ مطعم كبير بحرارته وضجيجه ٠ وفى « المطبخ » مماثله سهلة للحياة العصرية المحمومة فى مجتمع صناعى غير ان وسكر يفسد مسرحيته بتأكيد العبرة وابرازها بالأصرار الأدبى ٠واحد من رؤساء الخدم يحكى حكاية بديعة عن سائق سيارة للكل ومظاهرة سلمية ٠ مغزى القصة عن ضيق أفق الناس واضح ، الا أن رئيس الخدم يواصل الشرح والايضاح بعبارات أدبية مثل قوله « ان الذى يثير فى ثائرة الفزع ٠٠ » ٠

٠

أساس«المطبخ»الذى بنيت عليه هو تجارب وسكر كطباخ للفطائر ، وشخصية رونى كاهن تبدو سيرة مباشرة للمؤلف٠لقد حلت اللحظة التى يتعين فيها على وسكر ان يقوم بعمل خلاق مترامى الآفاق ٠ غير انه فيما يبدو يفتقد الشرارة التى يستحوذ عليها اوزبورن استحواذا تاما ومن المشكوك فيه أن تتطور مسرحيته « حساء الدجاج بالشعير » تثير فى الذهن بشكل غريب مسرحية « انهض وغن ! » وهناك وجوه شبه اخرى واضحة بين وسكر وكليفورد اودتس الكاتب الدرامى فى اواخر الثلاثينيات اليهودى اليسارى صاحب الأمل الأبيض والذى لم يتحقق الأمل الكبير فيه ٠

اكتشف مسرح الرويال كورت اوزبورن ووسكر

كما أن كـاتبين مسـرحيين آخرين ظهرا عن طريق الاستديو المسرحي اليسارى الآخر فى لندن فى الخمسينيات وهو معمل جون ليتلوود المسرحى • هـذان الكاتبان هما **برندان بيهان** (المولود ١٩٣٢) **وشـيلا ديلاني** (المولودة ١٩٣٩) • لقد أصبح اسم **جون ليتلوود** مقترنا بأسلوب معين من المسرح وذلك بفضل المسرحيات الجديدة التى اختارتها وقدمتها وبفضل طريقتها فى اخراجها وهو أسلوب يتميز بالتفكك متضمنا مشاهد قصيرة لا حصر لها وتدفق متواصل للحركة على المسرح ثم مقاطعات عديدة للوهم المسرحى • وبالرغم من ان هذا الأسـلوب يتحجر احيانا فى شـكل عقد من الألاعيب ألا أنه عون كبير للممثلين يمنحهم حيوية كبيرة على المسرح وعذوبه وتحررا من القيود المفترضة • على ان تأثيرها على كتابها كان كارثة من الكوارث • فمن المحقق ان المسرحية الثـانية لـكل من برندان بيهان وشيلا ديلانى فيها مطابقة أقرب لأسلوبها الموضوع من المسرحية الأولى الأمر الذى كان وبالا عليهما •

مسرحية بيهان « الشخص المعطل » (١٩٥٦) كانت كوميدى سوداء تدور حوادثها فى سجن سيجرى شنق رجل فيه • هذا الرجل لا نراه ابدا وانما وجوده فى السجن يسيطر على المسرحية كلها • والمشاهد فى بعض الأحيان رهيبة وفى أغلب الأحيان مضحكة ولكنها متصـلة دائما بالموقف المركزى وهـذا ما يمنح المسرحية تماسكا فى موضوعها وشخصياتها وهى صفة تشاركها فيها مسرحية شيلا ديلانى الأولى • « مذاق العسل » (١٩٥٨) قصـة فتاة مستهترة ابنة امرأة سليطة تكاد تكون بغيا • تنشأ بينها وبين بحار زنجى علاقة قصيرة (تشير الى البحار فى مذكراتها فيما بعد كأمير أسود اسمه الأمير أوسـينى) تحمل منه ، ثم يحميها شاب رقيق لوطى ، تكثر من العراك مع امها ومع زوج امها الوغد وهكذا تمضى فى هذا الطريق عدة شهور من عمرها الى أن تسدل الستار • ميزة المسرحية فى حيويتها فالأم السليطة والزوج الوغد المتبذل شخصيتان

عامرتان . كذلك المعارك بين الأم وابنتها جزء من موقف عامر • غير أن عذوبة الكتابة تجعل ذلك فى المقام الثانى من الأهمية فالحوار فيما يبدو ينجرف فى اى اتجـاه (البطلة كجيمى بورتر تستـــتمتع بالتعليقات الجارحة العابرة على أى ناحية من نواحى الحياة) ولكن تحت السطح ينمو نموذج ثابت من العلائق ويتطور • فهى مسرحية لا وجود لأى شخصية فيها الا من حيث علاقتها العاطفية مع البطلة • لا يمكن ان نتصور مثلا ان سباكا فكها يظهر لحظة وجيزة من اجل ضحكة • ربما كان هذا أكثر من أى شىء آخر هو علة ذلك التماسك الدقيق لنسيج المسرحية • ان المسرحية تشغل عالما خاصا بها ، عالما وضاء يكاد يكون شاعريا •

على التحقيق ليس هذا صحيحا بالنسبة للمسرحية الثانية لمس ديلانى وهى « الأسد عاشقا » (١٩٦٠) التى اخرجها فى لندن احد تلامذة مس لتلوود • ورغم ان مركز المسرحية هـو زوجان تعيسان وعائلتاهما الا ان هناك ايضا بغيا وقوادها وجارين متقولين بل ومبشرا يحمل اعلانا كبيرا فوق صدره وآخر فوق ظهره ، وكل هؤلاء ينحرفون جميعا خلال الفعل لمجرد التأثير الكوميدى • وأسوأ من ذلك ان النكات التى لا علاقة لها البتة بالنص او بالشخصية توزع جزافا • هذه مناقص اصبحت مألوفة في اضعف المسرحيات الجديدة التى تقدمها جون لتلوود وهى تظهر ايضـــا فى مسرحية بيهـان الثانية •

« الرهينة » (١٩٥٩) التى كتبت اصلا باللغة الكلتية قبل « الشخص المعطل » واقبستها جون لتلوود فيما بعد لقيت من الناحية التجارية نجاحا اكثر من « الشخص المعطل » كما انها فائقة المتعة • وهى فى ظاهرها تشبه اعمال أوكيزى الباكره فى اطارها وفى تناولهـــا الموضـــوع التراجيدى تناولا هزليا ـ الجيش الايرلندى الجمهورى يقبض على جندى بريطانى كرهينة مقابل صبى ايرلندى حكم عليه بالموت • الا ان اشراق اوكيزى يتجلى فى صدق شخصياته ودفئها تلك الشخصيات المذعورة الواقعة فى شباك أوقات عصيبة •

أما شخصيات بيهان فليست سوى أصفار كوميدية . الوطنى الزمار الذى ينفخ فى زمارة القرب ، رجل المعسكر اللوطى ثم امرأة جيش الخلاص ... ماهم الاكسوم تضحك بالاضافة الى شخصيتى جوكسر وبيكوك . عندما يسمع الجندى البريطانى الأمر باعدامه يحتج احتجاجا موجزا ثم يطلب الموسيقى ويغنى اغنية « انا صبى انجليزى سعيد » المقطوعة الأخيرة فيها تقول :

انى احب حى نوتنج هل القديم
واحب ان أجوب فيه
اما اولئك الصبيان السود
الذين أراهم فيه
عليهم اللعنة وليعودوا لبلادهم

هذه ضحكة رخيصة فى موضوع من موضوعات الساعة(١) ولا صلة له البتة بالأثر الأبعادى لبريخت.ان بريخت كثيرا مايكسر الوهم المسرحى ولكنه لايكسر المزاج او المعنى فى المسرحية اما اغنية بيهان فهى تكسر كل شىء لا لشىء الا لتضيف نكتة فارغة . ذلك عرض من مخاطر اسلوب المعمل المسرحى .

فى عام ١٩٥١ منح **جون هوايتنج** (المولود عام ١٩١٧) جائزة مسرح الفنون لمسرحيته « يوم القديس » . منح هذه المسرحية الجائزة تعليق ناطق على حالة الكتابة المسرحية فى انجلترة اذ ذاك . فلقد كان هناك اكثر من الف مسرحية مشتركة فى المسابقة وان مسرحية « يوم القديس » لسيئة بالغة السوء . لقد تناولت بطريقة مثقلة بالرمز والصدفة موضوع رجل يؤثر ذاته على العلائق الشخصية . وهو نفس الموضوع الذى تناوله هو يتنج بنجاح اكبر بعد ذلك بثلاث سنوات فى مسرحية « اغنية المسير » (١٩٥٤) . لقد زال اضطراب

---

(١) الاشارة إلى الملونين الذين تقطن أعداد كثيرة منهم الحى المشار إليه والذين يتصاعد الشعور ضدهم فى الوقت الراهن — المترجم .

« يوم القديس » والمسرحية تذكرنا بشدة بمسرحية بيتى « حوض الزهور المحترق » فهي تتحرك في وضوح سلبى وسط عالم درامى على بعد خطوة من الواقع الطبعى دون ان تفقد الاتصال به قط ٠ ومع ذلك فقد فشلت فى لندن ٠ ولعدة سنوات بدا ان هوايتنج اعتزل المسرح الى ان وضع بيترهول وهو المخرج النشيط لشركة مسرح شيكسبير الملكى فى ستراتفورد أون ايفون ـ وضـع يده فى عام ١٩٦١ على مسرح لندنى وهو الأولدويتش لتمتل فيه الفرقة اثناء الشتاء وراح يعد لمسرحيات جديدة فكان اول عمل له ان اغرى جون هوايتنج بان يخرج من صمته وكانت النتيجـة مسرحية « الشياطين » (١٩٦١) وهى اقتباس لكتاب اولدوس هكسلى « شياطين لودان » ٠ فى هذه المسرحية خطا هوايتنج خطوة كبيرة فى استخدامه للكتابة ٠ لقد حقق «أغنية المسير» الوضوح العملى ٠ أما الآن فهو يستخدم الألفاظ والصوز بدقة صانع الجواهر ليحدد الشخصية والمزاج ٠ ومع ذلك فبالمسرحية عـدة اخطاء فعنصرا الكوميدى والتراجيدى يجنحان بدل التقوية الى تشتيت بعضـهما البعض كما ان الحوار يظهر عليه فرط الاعتناء ولكن الضـعف الرئيسى نابع مباشرة من القصة التاريخية ٠ فجرانديز كاهن لودان الفاسق لم يلق قط الأخت جان وهى الراهبة التى سيطرت على ذهنها صورة هذا المغامر زئر النساء ـ هذا الكازانوفا عسير المنال والذى أدى « لبسه » الظاهر لها الى اعدامه بتهمة السحر ٠ لب مسرحية هوايتنج هو المعاناة الروحية لجرانديز والراهبة ٠ الا أن هذه المعاناة تنكشف فى العزلة ـ هى عند الأخت جان مناجاة نفس وعند جرانديز حوار مع منظف للمجارى رمزى ٠ فالمسرحية بذلك تفتقر الى لحظات المواجهة النابضة بالحيوية والتى لا غنى عنهـا للدراما ٠ كما لو كانت شخصيات راسين تقصر حديثها على الأصفياء وحدهم او ان تحتوى « هاملت » على مناجاة النفس وحفار القبور دون المشهد بين هاملت وأمه ٠

لعل **روبرت بولت** (المولود عام ١٩٢٤) هو اقل هؤلاء الكتاب الجدد انفرادية • تتميز مسرحياته بالجدية الواضحة والاخلاص فى العمل كما تتميز بالقدرة اليسيرة على استخدام الرمز والتصاوير لتحقيق غايته : وفيما عدا ذلك ليس هناك مايوحى بأن مسرحياته « الكرز المزهر » (١٩٥٧) « ورجل لكل اوان » ثم « النمر والحصان » (كلاهما ١٩٦٠) كتبها كاتب واحد • وهى لا نذهب بعيدا تحت السطح • ربما كانت مسرحية « الكرز المزهر » أكثرها نجاحا وذلك ضمن نطاقها المحدود • فهى قصة ساكن من سكان الضواحى لديه اشتراك بالقطار الذى ينقله لعمله فى المدينة ويعود به كل يوم • حلمه هو حياة الريف البسيطة الصحيحة • وهو « مقتنع بانه سوف يغدو انسانا جديدا اذا استطاع ان يبيع كل ما يملك ليزرع بستان تفاح • الا أنه عندما تحين الفرصة يخشى انتهازها : لم يكن حلمه سوى طريقة يفر بواسطتها من مواجهة القصور فى حياته الحالية • لحظات المسرحية الدرامية محكمة التدبير كالنهاية المنغمة للفصل الأول التى انبنت بمهارة من موقع طبعى • غير ان المرء يشعر طول الوقت بالتدبير • يصدق هذا بشكل اوضح فى مسرحية « النمر والحصان » وهى مسرحية عقلانية باردة ومن المفارقات ان موضوعها هو اهمية العاطفة والشخصيات مرتبة فيها ترتيبا دقيقا لتمثل كل موقف ذى صلة مثلها مثل مسرحية بريستلى كثيرة الشبه بها وهى شجرة الزيزفون التى كتبت قبل ذلك باثنى عشر عاما • الا ان هذه الشخصيات المدبرة تعجز فى كلتا المسرحيتين بالمقارنة بآرثر ميللر مثلا ـ تعجز عن ان تسمو فوق يبس التصور وجفافه • اكثر مسرحيات بولت تقديرا هى « رجل لكل اوان » ونظرا لأن الشخصية المركزية فيها هى سير توماس مور وموضوعها هو قوة الشخصية فهى سامية المرمى • ولكنها تظل ضحلة لا رابطة بينها وبين العصر • ان ايمان مور بالكاثوليكية الرومانية ـ طبقا لما يقوله بولت ـ لا يمكن الطعن فيه وان معارضته للاصلاح كان بذلك امرا لا يمكن ان يتطرق اليه الشك •

المسرحية ترينا محاولات كروموبل وحكومته البوليسية لارهاب مور ومراودته على امل ان يوافق على طلاق هنرى الثامن • لكن هذه الدراما السطحية التى وقعت فى البلاط لا تثير صراعا مماثلا فى نفس مور • فلتجرده من الشكوك الذاتية ولعدم رغبته فى وقفة بطولية يصارع فى محاولة طويلة لتجنب الاعدام عن طريق المراوغات القانونية • والمسرحية فيما نؤكد مكتوبة بمهارة فائقة ولا ريب فى ان بولت سوف ينتج عديدا من المسرحيات الجدية عميقة الأثر وان افتقرت الى الضراوة • ولكنه سيغدو فيما اظن على ضـــوء تعريفى السابق كاتبا مسرحيا وليس دراميا •

كاتب آخر من الكتاب الذين عهد اليهم بيتر هـــول بكتابة مسرحيات جديدة هو **جون آردن** (المولود عام ١٩٣١) • مسرحية « يعيشون كالخنازير » (١٩٥٨) تعرض عائلة شبه غجرية تنتقل الى منزل من منازل البلدية فى مجمع سكنى جديد • ان مسـلك هذه العائلة البهيج الذى لا يتمسك تمسكا شديدا بالخلقيات يثير سخط الجيران الموقرين • ويمكن أن تؤخذ هذه المسرحية على انها تمثيل للتمرد على المجتمع غير ان الجاذبية فى المسرحية تنبع من شخصيات الأوغاد ومغامراتهم ولغتهم الحية المصورة • موضـوع مسرحيته التالية اقوى •

مسرحية « رقصة الصول موسجريف » (١٩٦٠) شـــديدة التعقيد اذا أردنا ان نصفها وصفا موجزا • مراميها الواضـــحة هى فظائع الحرب والاستغلال الاســـتعمارى او الصـــناعى ولكن احتجاجها العميق موجه ضد اى طريقة احتكارية لانهاء هذه المظالم • جاك موسجريف الأسود يصل مع ثلاثة من جنوده الى احدى المدن الشمالية • ظاهر مهمتهم هى التعبئة ولكن الحقيقة هى انهم احضروا معهم هيكل زميل لهم اسمه بيلى هيكس • هذه بلدته • اصـــيب هيكس برصـــاصة فى ظهره أثنـــاء خدمته فى محمية بريطانية التاريخ ١٨٨٠ وليست هناك مشقة فى مطابقتها بقبرص العصرية ـ

كما قتل خمسة من الأهالى الأبرياء فى الاجراءات الثأرية السريعة • ان الذى أتى بهؤلاء الأربعة فى مهمتهم الغريبة بهذه المدينة هو اشمئزازهم من هذه الحوادث الا ان هذا الاشمئزاز يتخذ عند كل منهم شكلا مختلفا • أحدهم أصبح داعيا حقا من دعاة السلام ، كل مايهمه هو ان ينشر الحقيقة عن الحروب وفظائعها • وآخر ليس سوى سفاك تلذ له فكرة الثأر • وثالثهم شخصية ضعيفة رماه سوء بخته فى تيار الجماعة • والثلاثة واقعون وقوعا تاما تحت سيطرة موسجريف وهو جندى متعصب تركب رأسه فكرة النظام ومنطق الثأر الوحشى كعفريت • فاذا كان خمسة من الأهالى قد قتلوا انتقاما لبيلى هيكس فبحسبة بسيطة لابد أن يقتل خمسة وعشرون انتقاما لهؤلاء الخمسة • هؤلاء الخمسة والعشرون لابد ان يكونوا رجالا مثل القسيس او العمدة او التجار اى الرجال المسئولين فى رأيه عن الحرب • لقد جاء مطالبا بثورة دموية ضد زبانية الحروب باعتبارها الوسيلة الوحيدة من أجل السلام النهائى • افظع ما فى خطته التعسفية من عيوب يظهر اولا عندما يقتل الجنود اضعف واحد فيهم وهو يحاول « خيانة القضية » بالفرار مع فتاة • لقد بدأت بذور ما يكافح موسجريف من اجله تظهر فى معسكره بالذات • ان « رقصة الصول موسجريف » اكثر المسرحيات البريطانية الحديثة عمق تفكير ، والتصوير الدرامى للفكرة شامل • فضلا عن ان لغة آردن وشخصياته ومشاهده تتفجر بحيوية خشنة تبدو تلقائية تماما • لا تشعر هنا بالانطباع الذى تشعر به مع بولت من ان الدراما رداء فصل بدقة على قد الفكرة وانه بذلك يمكن خلعه ثانية بنفس الدقة • على ان بالمسرحية مع ذلك عيبا كبيرا وهو ان آردن يظل مدة طويلة مخفيا عن الجمهور السر الحقيقى لمهمة الجنود وطبيعتها • ولا ريب فى ان هذا الابهام هو المسئول عن اخفاق المسرحية فى لندن فالجمهور لا يستطيع ان يقدر الخلافات الدقيقة بين الجنود الأربعة الا اذا عرف ما يشتركون فيه • على ان هذا

العيب رغم ما فيه من أثر غير قليل على التأثير العام للمسرحية ، الا انه فى حد ذاته ليس سوى خلل فنى ضئيل فى الحساب ، ولا يبطل الموهبة المركبة التى تكشف عنها المسرحية .

« حفلة عيد الميلاد » (١٩٥٨) هى اول مسرحية كتبها **هارولد بنتر** المولود عام ١٩٣٠ . وهى لما فيها من قبس محدود من يونيسكو دراسة عصبية للضغط الواقع على فنان شاب من الدرجة الثانيه مارس الاختيار بين النجاح المادى والمسئولية بقصد ان يسير فى الطريق المستقيم . زائران غامضان يقدمان لازاحة ستانلى عن النزل الذى ينزل فيه ممتصا مال صاحبته التى تتحلى بالطيبة والأمومة . وانهما ليتقاسمان فيما بينهما معظم مظاهر النفوذ . احدهما وهو جولدبرج يهودى عالى الطبقة يتحدث بلغة هى مزيج مشرق من أنكل بارنى واسلوب تلاميذ المدرسة القدماء اما تابعه ماك كان فهو كاثوليكى متعصب . يستخدمان معا كل الحيل فى استجوابهما لستانلى حتى ينهار ثم يلبسانه بذلة قاتمة محترمة ويذهبان به . ولغة المسرحية فى احسن حالاتها تقطير رائع للمحادثة العادية سواء فى التوقيع او المضمون .

من المآخذ التى يمكن ان تؤخذ على مسرحية « حفلة عيد الميلاد» انها تقتبس من يونيسكو ومن بيكيت ايضا وتأثير الأخير بين – على أن بنتر فى مسرحيته « الحارس » (١٩٦٠) اتجه اتجاها انفراديا نحو مسرحه هو ذاته . وهى مسرحية اكثر استقامة من « حفلة عيد الميلاد » فبدلا من التمثيل المجازى الحاد لتجربة ذاتية جدا تبرز المسرحية علاقة بسيطة بين ثلاثة رجال – أفاق عجوز وشقيقان يثير الأفاق أحدهما ضد شقيقه على أمل أن يمنحه احدهما مكانا ينام فيه وعملا . واللغة ماتزال الجوهر الصافى للمحادثة المألوفة بكل فنونها وحيلها (انظر ص ٨١) ولكنها تمشيا مع موضوعها تتجنب المبالغات الشكلية الموجودة فى « حفلة عيد الميلاد » .

ورغم ذلك فآثار المعالجة العقلانية لمسرحية « حفلة عيد الميلاد» ما تزال باقية (فالأخ الأكبر ميك مثلا يبدو أحيانا كفكـــرة أكثر منه كشخص كما كان جولدبرج وماك كان) كما ان المسرحية تحتوى على تلميحات مضللة بان الدراما السطحية قد تكون كناية عن معنى معين اعمق • بل لقد ذكر انها دراسة فى انفصام الشخصية وان الشقيقين ليسا سوى النصفين المكملين للشخص • ولقد نفى بنتر انه قصد شيئا من ذلك ثم ان انفصام الشخصية على اية حـــال ليس حكاية جيكل وهايد بدقتها • المحقق ان المسرحية على المستوى الأبسط افضل • اعظم ما فيها من سخرية وقد تكون بيت القصيد هي ان الشخص الوحيد الذى يبدى أي نوع من الاحسان هو استون، الشقيق المختل فى عقله ، والذى عولج بطريقة أحداث هزة فى المخ ــ وهى عملية يترتب عليها أضـــعاف الارادة والطموح فى الانسان •

الشرود والنغم العالى كلاهما من مخاطر كتابة بنتر • احدى مسرحياته ذات الفصل الواحد وهى « وجع خفيف » زخرت بهما فكانا وبالا عليها • فى « حفلة عيد الميلاد » كان النغم العالى مكبوح الجماح ، لم يتجاوز حدوده ، ولذلك جاء مؤثرا أما مسرحية «الحارس» وهى تكاد تخلو منهما فيمكن أن تســـمى « الطبيعــة المقطـرة » وهو اسلوب فى المسرح يبدو انه يستطيع ان يجعل من أبســط العلائق شيئا دراميا لا عن طريق منحها الحبكة بل عن طريق منحها الشكل •

خاتمة

مثل هذا الكتاب يتطلب عادة أن تكون خاتمته نظـــرة الى الأمام ولكن القاعـــدة الأولى فى وحى النبوة لحســـن الحظ هى الايجاز • فى أى طريق يتطور المسرح فى الســـنوت العشر القادمة ؟ ســـؤال قد يمكن الاجابة عليه اذا اتيح للمـــرء ان يمزج الملاحظة بالتمنى • انالذى يســـاورنى من أمل مقـــرون باليقين هو ان تأثير بيكيت ســـيظل ملموســـا فى مجال اللغة : بل ان كتابا دراميين مختلفي المناحي مثل جون هوايتنج وهارولد بنتر يفيدون بالفعل من ذلك التماوج الذى يميز حواره غـــير المتزمت • على ان اعظم تأثير على المسرح المعاصر بأسره خليق ان يكون تأثير بريخت • فردريك دورينمات وماكس فيشر وجون اردن يمثل كل منهم بصـــورة متباينة امتدادا لمسرح بريخت ، وهناك دلائل تشير الى ان الكتاب المسرحيين البريطانيين اليوم راغبون فى ان ترتفع فى مسرحياتهم صفة العمومية وكذلك الدلالة الخلقية • كتب اوزبورن مسرحية « لوثر » كما ان وسكر يكتب مسرحية عن حياة المسيح • وشيلا ديلانى تكتب أخرى عن داربى فى القـــرن الخامس عشر • فاذا اريد لهذه المسرحيات الا تكون مجرد شكل درامى مهندم فلا بد لها من قدوة بريخت • لقد كان بيراندييللو اعظم الكتاب الدراميين العصريين تأثيرا منذ الحرب العالمية الأولى • واني لموقن والأمل يحدونى بان العشرين السنة القادمة من حياة المسرح سيكون تأثير بريختفيها بنفس القوة التى كانتلبيرا ندييللو: لا بنظرياته وسياسته وانما بما هو أهـــم من ذلك ، بصـــفاته ـ بذكائه وبوضوحه الشـــعرى وباهتمامه الخلقى وفوق كـــل شيء بانسانيته •

تم الكتاب

ملحق بأسماء الكتاب والمسرحيات والمراجع والمصطلحات

باللغة الانجليزية مثبتة حسب ترتيب ظهورها فى الكتاب

Carson Mc Cullers.

A Laurentis — West Side Story, Gipsy.

William Gibson — Two for the Seesaw, The Miracle Worker.

Max Frisch — The Fire Raisers.

Osborne — Luther.

A. Wesker — Roots.

Royal Court Theatre.

John Littlewood Theatre Workshop.

Brendan Behan — The Quare Fellow, The Hostage.

Shelagh Delany — A Taste of Honey, The Lion in Love.

John Whiting — Saint's Day, Marching song, The Devils.

Aldous Huxley — The Devils of London.

Robert Bolt — The Flowering Cherry — A man for All Seasons, The Tiger and the Horse.

Priestley — The Linden Tree.

Harold Pinter — The Birthday Party.

Jean Paul Sartre — No Exit (Huis Clos), The Respectful Prostitute, Crime Passioned (Les Mains Sales), Lucifer and the Lord (Le Diable et le Bon Dieu), Nekrassov, Altona (Les Séquestrés d'Altona).

T.S. Eliot — The Elder Statesman.

Shaw -- The Doctors Dilemma.

Tennesse Williams — The Glass Menagerie, Summer and Smoke, Rose Tatoo, Camins Real, A Cat on a Hot Tin Roof, Orpheus Descending, Battle of Angels, Suddenly Last Summer, Sweet Bird of Youth.

Frederick Lumley — Trends in Twentieth Century Drama.

Arthur Miller — Death of a Salesman, Crucible, A Memory of Two Mondays.

Ben Jonson — Alchemist.

Wallace Fowlie — Dionysus in Paris.

Artaud, Schéhadé.

Beckett — Krapp's Last Tape.
Molly Bloom.

Eugène Ionesco — The Bald Prima Donna, The Lesson, The Chairs, Jack or Submission, The Future is in Eggs, Victims of Duty, Amédée, The Killer (Tueur Sans Gages), Rhinoceros.

Jean Genet — The Maids, The Blacks, The Balcony.

William Inge.

Saroyan — The Man with the Heart in the Highlands.

Truman Capote.

it over Giacomino, Rules of the Game, Pleasure of Honesty, Cap and Bells, Six Characters in Search of an Author, Henry IV, Naked, The Life I gave you, Lazarus, Each in His Own Way.

Oscar Cargill — Intellectual America.

Jung — Psychological Types.

O'Neill — Long Day's Journey into Night.
The Iceman Cometh, The Moon in the Caribbees, Emperor Jones, The Hairy Ape, Marco Millions, Strange Interlude, Days without End, Ah Wilderness ! Moon for the Misbegotten, A Touch of the poet.

Racine — Phedre.

Comedie d'intrigue.

Bentely — In Search of Theatre.

Brecht — Threepenny Opera, Drums in the Night, The Rise and Fall of Mahagonny city, Lehrstücke, The Horatti and the Curatti, The Exception and the Rule, The Seven Dealy Sins, Puntilla and His Man Matti, He who Said No.

Gay — The Beggars Opera.

Fremd, Verfremdungseffekt.

Etienne Rey.

Jiradaux — Siegfried, Amphitryon, Judith, Intermezzo, The Madwoman of Chaillot, Due I of Angels (pour Lucrice), Electra, Ondine, The People of Bellac.

Anouilh — The Ermine, The Thieves Carnival, Léocadia,

La Sauvage, Point of Departure,
Romeo and Jennette, Medea, Ardèle, Colombe, The Rehearsal, The Lark, Brecht.

Beckett — Endgame, Acts Without Words.

A. Wesker — The Kitchen.

O'Neil — Mourning Becomes Electra.

Arthur Miller — Death of a Salesman.

Ugo Betti — The Burnt Bed Flower.

Charles Morgan — The Burning Glass.

Hockwälder — The Strong are Lonely.

Racine — Bajazet.

Brecht — The Good Woman of Setzuan, Mother Courage, Fear and Misery in the Third Reich.

Priestley — The Linden Tree.

Camus — The Siege.

Dürrenmatt — The Visit.

Orwell — Down and out in London and Paris.

Eliot — The Family Reunion

Anouilh — Antigone.

Uripides — Medea.

Eliot — The Confidential Clerk.

Arthur Miller — A View from the Bridge.

Macleish — Panic.

Cocteau — The Infermal Machine.

Sophocles — Oedipus Rex.

Giradaux — Sodom and Gomorral

Part Three : The Dramatists.

Vittorini.— The Drama of Luigi Pirandello.

Pirandello — Right you are if you Think So, Liola, Think

Brecht — The Trial of Lukullus.

Brecht — The Caucasian Chalk Circle.

Lorca — Blood Wedding, Yerma, the House of Bernarda Alba.

Abbey Theatre.

The Goal Gate.

Synge — Playboy of the Western World, Deirdre of the Sorrows.

Sean O'Casey — Juno and the Paycock, Shadow of a Gunman, The Plough and the Stars.

Paul Green — House of Connelly.

John Arden — Live Like Pigs, Sergeant Musgrave's Dance.

Cocteau — The Bridal Pair of the Eiffel Tower.

Eliot — Sweeney Agonistes, The Waste Land.

O'Casey — Silver Tassie.

Clifford Odets — Awake and Sing, Golden Boy.

Kaiser —From Morn Till Midnight.

John Northan — Ibsen's Dramatic Method.

O'Neil — Long Day's Journey into Night.

Inge —Come Back Little Sheba.

O'Neill — All God's Children got Wings.

Miler — A Streetcar Named Desire.

Ionesco — Amédée or Hour to get rid of it, The New Tenant.

Jean Genet — The Maids, The Balcony.

Brecht — Galileo.

Third of A Nation.

Montherlant — Queen After Death.

Miller — All My Sons.

John Whiting — Saints' Day, Marching Song.

Ugo Betti — The Burnt Flower Bed.

Christopher Fry — Venus Observed.

Beckett —Waiting For Godot.

Adamov — Professor Taranne.

Jean Genet (Dramaturge Maudit).

Osborne — Look Back in Anger, The Entertainer.

Wesker — Chicken Soup with Barley.

Robert Bolt — The Tiger and the Horse, A Man for all Seasons.

Archibald Macleish — J. B.

Arnold Wesker — I am Talking about Jerusalem.

Harold Pinter — The Caretaker.

Jack Gelber — The Connection.

Alun Owen — Progress to the Park.

Part Two : Style.

Van Meegeren — Vermeer.

No — Theatre.

Yeats — The Shadowy Waters.

Claudel — The Midday Break, The Satin Slipper

Shelley — The Cenci..

Gilbert Murray, Philip Villacott — Oresteia.

Macleish — Panic.

Thornton Wilder — Our Town.

Rebert Emmet Sherwood — The Road to Rome, Abe Lincolon in Illinois, There shall be no Night.

Stevedore.

John Wexley — They shall not Die.

Sinclair Lewis — It Can't Happen Here.

Eliot — Murder in the Cathedral.

Shakespeare — Macbeth.

Marlowe — Dr. Faustus.

Stephen Spender — Trial of a Judge.

Auden and Isherwood — The Dog Beneath the Skin, Ascent of F.6, On the Frontier.

Terence Rattigan — French Without Tears.

Priestley — Dangerous Corner, Time and the Conways, I have been here before.

Giradaux — Tiger at the Gates (La Guerre de Troie n'aura pas Lieu).

Anouilh.

Camus — Les Justes.

Brecht — He Who Said Yes, Measures Taken.

Charles Morgan — The Flashing Stream.

W. H Auden — On the Frontier.

Jean-Paul Sartre — The Flies, Men Without Shadows (Morts Sans Sepultures).

Salacrou — Nights of Wrath.

Ugo Betti — The Burnt Flower Bed.

T. S . Eliot — Cocktail Party.

The Moon is a Gong.

John Howard Lawson — Processional.

Giradaux — Judith.

Bernard Shaw — Saint John

O'Neill — Desire Under the Elms.

Shaw — Apple Cart.

O'Neill — The Great God Brown.

O'Neill — Lazarus Laughed.

Meyerhold.

Ilya Ehrenburg — Destruction of Europe.

Heronimus Bosch.

Lehrstücke.

Toller — Pastor Hall.

Karel Capek — Power and Glory, The Mother.

Llmer Rice — We the People, The Subway.

Maxwell Anderson — Both Your Houses.

John Wexley — They Shall not Die.

Elmer Rice — Judgement Day.

S. N. Behrman — Rain from Heaven.

Clifford Odets — Till the ay I Die.

Orwell — 1984.

Robert Sherwood — Idiots Delight.

Paul Green — Bury the Dead.

O'Casey — Silver Tassie.

Bald Macleish — Fall of a city, Air Raid.

Robert Ardery — Thunder Rock.

Maxwell Anderson — Key Lanrgo, Eve of St. Mark.

The Ghost Sonata.

Georg Büchner.

Allardyce Nicoll — World Drama.

Afinogenov, Kirshon, Olescha, Leonov, Bulgakov.

Part One : Subject Matter.

Ernest Toller.

Waste Land.

Evelyn Waugh.

Noël Coward.

Aldous Huxley.

John Doss Passos.

Main Street.

Elmer Rice — Adding Machine.

E.E. Cummings — Him.

Brecht — Baal.

Cocteau — Orpheus.

Noel Coward — Private Lives.

Gide — Oedipus.

Toller — Masses and Man.

Karel Capek — Ant Play.

Toller — Hoppla we're alive, Transfiguration.

André Obey —Noah.

J. Howard Lawson.

Eugene O'Neill.

Maceau — l'oeuf.

Austin Strong — Play without a Name.

Hauptmann — The Weavers.

Capek — Adam the Creator.

Shaw — Back to Methuselah.

Salacrou — The Unknown Girl of Arras.

Yeats.

Reinhardt.

Gordon Craig.

Expressionism, Impressionism, Symbolism, Theatricalism, Naturalism, Mechanism, Futurism, Constructivism, Functionalism, Dadaism.

Theatre-in-the-round — Arena Theatre.

Gropius.

Pirandello.

Evreinov.

Andreyev.

Genet.

Wedekind.

Rimbaund.

Miss Julie.

The Father.

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر
بالقاهرة

فرع التوفيقية

الثمن ٣٥ ص